Arquitetura e planejamento urbano para um futuro modelado



Pedro Henrique Máximo Pereira
(Organizador)

Atena Editora
Ano 2024

Arquitetura e planejamento urbano para um futuro modelado



Pedro Henrique Máximo Pereira
(Organizador)

Atena Editora
Ano 2024

Editora chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Editora executiva
Natalia Oliveira
Assistente editorial
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto gráfico
Ellen Andressa Kubisty
Luiza Alves Batista
Nataly Evilin Gayde
Thamires Camili Gayde
Imagens da capa
iStock
Edição de arte
Luiza Alves Batista

CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS APLICADAS

CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS APLICADAS

Arquitetura e planejamento urbano para um futuro modelado

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Maiara Ferreira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Pedro Henrique Máximo Pereira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A772 Arquitetura e planejamento urbano para um futuro modelado / Organizador Pedro Henrique Máximo Pereira. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2024.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-3061-2
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.612241211

1. Arquitetura. I. Pereira, Pedro Henrique Máximo (Organizador). II. Título.

CDD 720

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DO AUTOR

Para fins desta declaração, o termo 'autor' será utilizado de forma neutra, sem distinção de gênero ou número, salvo indicação em contrário. Da mesma forma, o termo 'obra' refere-se a qualquer versão ou formato da criação literária, incluindo, mas não se limitando a artigos, e-books, conteúdos on-line, acesso aberto, impressos e/ou comercializados, independentemente do número de títulos ou volumes. O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação à obra publicada; 2. Declara que participou ativamente da elaboração da obra, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final da obra para submissão; 3. Certifica que a obra publicada está completamente isenta de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

À revelia do curso mesmo das coisas e dos fenômenos, de uma liberdade quase absoluta de consequências imprevisíveis, a modelagem do futuro exige planejamento, controle, técnica e rigor, mas também cuidado, empatia, afeto e um certo senso de urgência diante de temas que exigem tal postura. O sociólogo Ulrich Beck fez uma defesa da modernidade em *Sociedade de risco*[1], mas uma defesa crítica, quando o pós-moderno estava em evidência. Primeiramente, reconheceu as limitações dos experimentos modernos que precederam a década de 1980, por faltar-lhes um certo humanismo ou um cosmopolitismo, e que se detiveram predominantemente ao aprimoramento da técnica e da tecnologia. Num segundo momento, chamou de outra modernidade, ou segunda modernidade em publicações posteriores, com numa segunda chance ou por sua evidente permanência, mas de outra forma, sua fase autônoma, na qual ela não precisava mais destruir ou diminuir o seu oposto para se impor. A modernidade, para Beck, não precisava mais provar sua relevância, pois ela se instalou na sociedade a partir de sua capacidade de identificar, medir, antecipar e precaver o risco. O risco calculado pela ciência e suas técnicas, em todas as áreas do conhecimento, pode antecipar visões do futuro diante de hipóteses bem fundamentadas, e mediar a nossa capacidade de ação social e individual diante delas. A sociedade do risco, portanto, prometia ser mais humanizada, pois os perigos do porvir poderiam ser minorados ou eliminados.

Passados quase 40 anos da publicação de Sociedade de risco, a hipótese de Beck se mostrou factível, mas não necessariamente aplicada. Os crimes ambientais em Brumadinho e Mariana, em Minas Gerais, e as enchentes avassaladoras em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, foram previamente avisadas, por exemplo. O colapso ambiental é anunciado em uníssono por cientistas do mundo todo. Mas há uma disputa em curso. Modelar o futuro exige a permanência nesse cenário, tendo em vista o compromisso que a ciência exige daqueles que a produzem e a humanidade exige daqueles que a cultivam. Beck não se enganou. A sociedade de risco, ponderou o sociólogo, poderia não prosperar, ou prosperar parcialmente, em função dos conflitos ideológicos e travados pelo avanço do capitalismo e seus interesses.

Ao fazer a menção acima ao clássico de Beck, também introduzi casos extremos. Mas a premissa da sociedade de risco para casos cotidianos é a mesma. A modernidade invadiu os espaços da vida e se colocou como uma alternativa. Caberá às sociedades e indivíduos seguir os seus desígnios ou não, mas eles saberão, diante de suas técnicas preditivas, dos riscos que estarão à espreita.

Este livro, **Arquitetura e planejamento urbano para um futuro modelado**,

1 BECK, Ulrich. **Sociedade de risco:** rumo a uma outra modernidade. São Paulo: Editora 34, 2011.

parte dela. Há um certo equilíbrio em seus sete capítulos, que mesclam a análise, as ponderações e a crítica ao avanço das técnicas e das tecnologias, à dimensão do humano e das relações sociais. Seu conjunto apresenta reflexões sobre o patrimônio, o projeto, o ensino, a arquitetura moderna, a prática historiográfica, as arquiteturas locais e sobre a memória coletiva.

Assim sendo, estimo às leitoras e leitores uma excelente apreciação.

Pedro Henrique Máximo Pereira

SUMÁRIO

PATRIMONIO RELIGIOSO HUNDIDO EN LA PRESA DE JALAPA DEL MARQUÉS, OAXACA, MÉXICO

Data de submissão: 12/09/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Carlos Antonio Ramírez Montes
M. Arq., es profesor de tiempo completo en la Facultad de Arquitectura "5 de Mayo" de la Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca

Luz Cecilia Rodríguez Sánchez
Dra. z, es profesora de tiempo completo en la Facultad de Arquitectura "5 de Mayo" de la Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca

Rafael Nicolás Sánchez Reyes
M. Arq., es profesor de tiempo completo en la Facultad de Arquitectura "5 de Mayo" de la Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca

RESUMEN. El artículo presenta un acontecimiento de importancia social ocurrido en el Istmo oaxaqueño, cuando una comunidad completa, es arrancada de su territorio para reubicarla, y la problemática que este hecho conlleva. La reubicación se lleva a cabo aún contra la voluntad del pueblo, dejando atrás a sus muertos y un ex convento del siglo XVI, joya arquitectónica y símbolo de identidad de esta comunidad, que desaparecieron bajo las aguas. Después de más de medio siglo de estos acontecimientos, en las épocas de sequía, los antiguos pobladores visitan el sitio para recordar a sus muertos y contemplar el ex convento dominico y su templo, que asoma su belleza, aún en estado de inminente colapso. Concluimos ponderando la importancia de la defensa de los derechos de los pueblos originarios y la protección de su patrimonio histórico.

PALABRAS CLAVE. Reubicación, presa, ex convento, patrimonio.

PRESENTACIÓN

El Cuerpo Académico de Arquitectura, Urbanismo y Patrimonio, conformado por profesores de tiempo completo de la Facultad de Arquitectura "5 de Mayo" de la Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, como parte de sus actividades académicas, ha realizado un trabajo de investigación acerca de la construcción de una presa en la región del Istmo de Oaxaca, que ha provocado reacciones de desacuerdo, que siguen teniendo eco, a pesar de que el suceso aconteció hace más de medio siglo.

Con el fin de llevar a cabo el

proyecto, se exilió a las familias que ahí Vivian con promesas de bienestar y de una mejor calidad de vida, sin embargo, la realidad fue otra y hoy, los abuelos, hijos y nietos, se lamentan el aciago suceso, que marcó sus vidas y que mutiló su historia, su tradición, su costumbre, su identidad.

Ahora, sólo en tiempos de sequía, cuando las aguas de la presa bajan su nivel, pueden visitar a sus muertos, recorrer lo que antes fue su pueblo y visitar las ruinas de su viejo templo y convento de Santo Domingo de Guzmán, Ancestral orgullo de la población.

Afortunadamente, se han podido rescatar las grisallas que adornaban los muros del templo y convento, plagados de pintura mural, típica del siglo XVI.

Aquí se presenta sólo un ejemplo de lo que cotidianamente ha sucedido en nuestro país, en casos similares.

PATRIMONIO RELIGIOSO HUNDIDO

Santa María Jalapa del Marqués (río de arena, o lugar de tierra suave, en zapoteco), es una comunidad ubicada en el Istmo de Tehuantepec, una de las ocho regiones que conforman el territorio del estado de Oaxaca (imagen 1), perteneciente primero a la etnia Huave y posteriormente conquistado por los Zapotecas y que, en el siglo XVI, formó parte del territorio que el Rey de España concedió a Hernán Cortés, al otorgarle el título de Marqués del Valle de Oaxaca.

El pueblo tiene su origen en la época prehispánica, donde ya se le ubicaba como un lugar muy importante e incluso se le llegó a considerar como el granero del Istmo, por sus excedentes de cosecha agrícola, debido a la calidad de la tierra.

El lugar fue seleccionado por ser la confluencia de los ríos Tehuantepec y Tequisistlán, considerándolo el sitio ideal para construir la presa "Benito Juárez", con capacidad para 950 millones de metros cúbicos de agua, creando el distrito de riego número 019.

> "Decreto que declara de utilidad pública la expropiación de una superficie aproximada de 47,000 hectáreas de terrenos ubicados en el Estado de Oaxaca, destinados para el Distrito de Riego de la presa Benito Juárez en la región Ístmica de dicha Entidad…"[1]

1. Diario Oficial de la Federación. 21 de noviembre de 1962. Pág. 1



Imagen 1. Mapa de localización de la presa. https://mexico.pueblosamerica.com/mapas/santa-maria-jalapa-del-marques

Pronto, los habitantes supieron que nada de lo que les ofreció el gobierno era verdad; las tierras que les dieron eran de mala calidad, por lo que incluso tuvieron que incorporar el uso de fertilizantes que, finalmente, no ayudó a recuperar su capacidad productiva de cosecha agrícola; es más, ni siquiera alcanzaba para el consumo de la población.

Así mismo, las casas que les construyeron, para sustituir las que dejaban, no daban solución a aspectos tan importantes como el clima, la tradición constructiva, las características esenciales de su hábitat tradicional, las dimensiones, los materiales, los procedimientos constructivos; todo ello motivó que la población abandonara la agricultura, dedicándose a otras actividades que garantizaran su subsistencia, y en buena parte, abandonaron sus casas y su pueblo, para emigrar en busca de mejores condiciones de vida.

Perdieron su secular modo de vida; sus actividades secundarias también se afectaron (la caza de especies menores que habitaban en su entorno natural; la recolección de leña, para sus actividades cotidianas y para la elaboración de cerámica utilitaria. Sus costumbres, sus tradiciones, sus rituales y sus festividades en torno al majestuoso templo y convento dominico.

Se dice entre los viejos habitantes del lugar, que no pocos de sus contemporáneos, murieron de tristeza, por la pérdida de su cultura; de su identidad.

El orgullo del pueblo de Jalapa, además de sus abundantes cosechas, lo constituía

el fastuosos templo y convento de Santo Domingo de Guzmán, cuya referencia más antigua de su fábrica, se remonta a 1558, por la Orden de Predicadores, conocidos como Dominicos; edificación sólo superada en su grandeza por el convento y templo dominico de Santo Domingo Tehuantepec, cabecera distrital en esta región (imagen 2). Esta mañana vamos a hablar de Jalapa,

> ¡Que comience la danza!
> Porque hemos adquirido la capacidad
> para llenar las mañanas de tristeza,
> de odio y rencor profundo.
> Hablaremos de ese rencor magnífico
> que hemos guardado por tanto tiempo
> para no destruir la memoria
> y acabar diciendo nada.
> A muchos años de distancia
> regresamos a nosotros mismos,
> volvemos a nuestro pasado
> de guerreros tigres y rayos del aire.
> ¡Que comience la danza!
> La desgracia de Jalapa duele tanto,
> que ya no hablamos con palabras,
> ahora hablamos con el sudor
> y los gritos de los guerreros que danzan.
> Pero ustedes
> los equilibristas de este mundo miserable,
> siguen disparando falsas promesas
> y ustedes que no enseñan
> la verdadera historia del pueblo;
> también son cómplices
> y ahogan más a Jalapa.[2]

2 Prof. Gerardo Zamora Gutiérrez. Primavera de 1966 (fragmento).

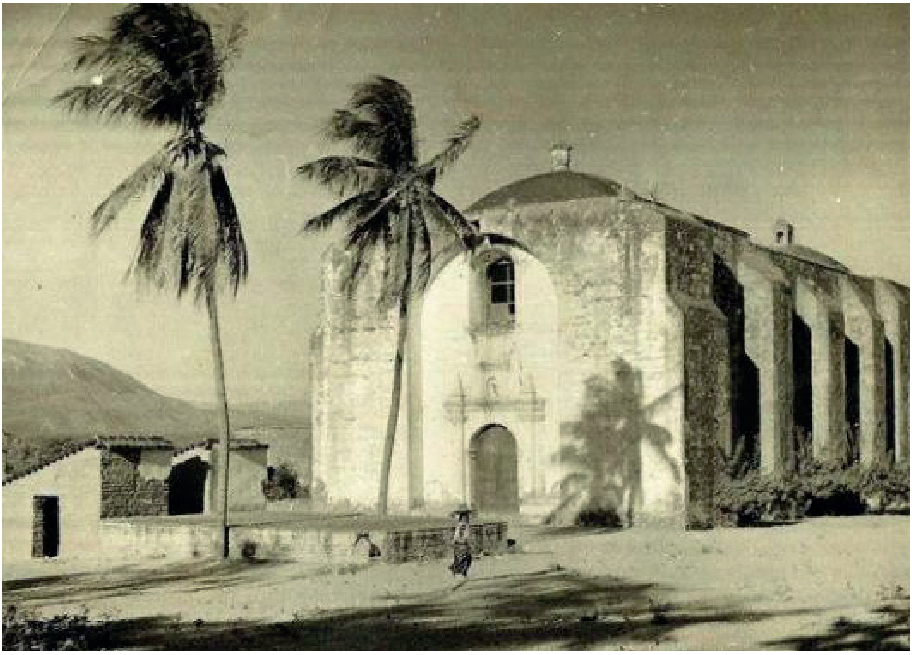


Imagen 2. Templo de Santo Domingo, en Jalapa del Marqués.

https://www.mexicodesconocido.com.mx/templo-de-oxaca-que-aparece-solo-sequia.html

Cada que las lluvias se olvidan de estas latitudes, el edificio religioso se yergue, incólume, mostrando su inmortalidad (imagen 3), a pesar de que acusa serios daños estructurales (imágenes 4 y 5); entonces, los viejos habitantes de estas tierras, ancianos sobrevivientes de ese indigno episodio, los hijos y los nietos de quienes fueron expulsados de su territorio, acuden prestos a visitar su templo, mudo testigo de su historia y acusador permanente de la iniquidad de la insensible actuación de las autoridades, que perpetraron tal acción.



Imagen 3. Templo dominico hundido.http://sucedioenoaxaca.com/2016/03/11/emerge-templo-dominico-del-siglo-xvi-en-presa-de-jalapa-del-marques/



Imágenes 4 y 5. Daños estructurales en bóveda y fachada. Fotografías de autor

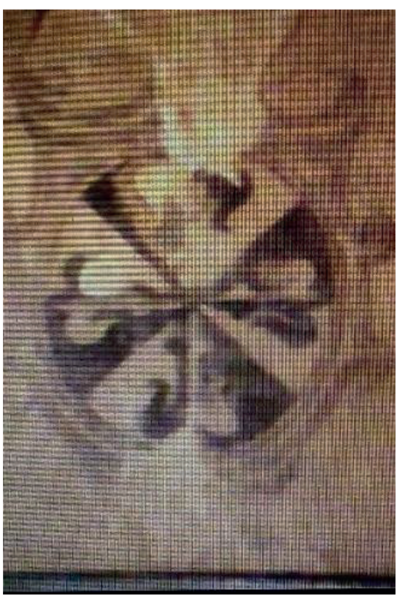
Los pobladores sufren la sequía, pero, al mismo tiempo, aprovechan la circunstancia para cumplir con su eterno ritual de acudir fervorosos a su fatigado templo; para recorrer sus viejas calles y para visitar a sus muertos, los muertos que quedaron esparcidos entre los matorrales, dispersos en el vaso de la presa, y que sólo en estas ocasiones pueden acercarse a ellos (imágenes 6 y 7).





Imágenes 6 y 7. Tumbas esparcidas entre la maleza, en el vaso de la presa. Fotografías de autor

Del monumento histórico perdido entre las aguas, afortunadamente, se han podido rescatar algunas grisallas de las muchas que adornaban los muros del templo y convento, y que presentan imágenes de santos, de frailes dominicos, así como el escudo de la orden y follajearía diversa (imágenes 8 y 9).





Imágenes 8 y 9. Grisallas rescatadas en templo y convento. Los fragmentos de pintura mural del convento dominico de Jalapa del Marquéz (SIC), Oax. Lic. Martha Lis Garrido Cardona. Págs. 22 y 32

CONCLUSIÓN

El desplazamiento de pueblos enteros, para la construcción de grandes obras públicas es una política común en nuestro país, basada en la mentira y en la presión política y económica, sin consultar a las comunidades afectadas y sin retribuirles con justicia, lo que les corresponde; sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. El caso de Jalapa del

Marqués no es único; tenemos ejemplos similares en Quechula, Chiapas; en Churumuco, Michoacán; en San José de Gracia, Aguascalientes; en Villa Padilla, Tamaulipas; en San Luis de las Peras y Santo Tomás de los Plátanos, Estado de México, por citar algunos ejemplos.

Esta presa "Benito Juárez", que aparentemente beneficiaría a las comunidades aledañas a la misma, resultó ser benéfica mayoritariamente para surtir de agua a la refinería Antonio Dovalí Jaime.

REFERENCIAS

Cabrera López, Gerardo Francisco. Xalapa del Marqués y la presa Benito Juárez. Un estudio de vida cotidiana. Universidad Autónoma Metropolitana. 1997.

Diario Oficial de la Federación. 21 de noviembre de 1962.

Garrido Cardona, Martha Lis. Los fragmentos de pintura mural del convento dominico de Jalapa del Marquéz (SIC), Oax. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM s/f.

Zamora Gutiérrez, Gerardo. Poema: Que comience la Danza. Primavera de 1966

https://www.mexicodesconocido.com.mx/templo-de-oxaca-que-aparece-solo-sequia.html

http://sucedioenoaxaca.com/2016/03/11/emerge-templo-dominico-del-siglo-xvi-en-presa-de-jalapa-del-marques/

CAPÍTULO 2

MEMÓRIA COLETIVA E O TRIANON: DO BELVEDERE AO MASP

Data de submissão: 23/08/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Bianca Molina Reis

Aline Nassaralla Regino

RESUMO: Esta pesquisa visa explicar e exemplificar a definição de memória coletiva em espaços urbanos, seguindo a definição de Maurice Halbwachs (1968). Para alcançar tal objetivo, será analisado o terreno de número 1578 da Avenida Paulista, onde está localizado o Museu de Arte de São Paulo (MASP), comentando sua história a fim de observar suas mudanças físicas e sociais ao longo das décadas de 1910 a 2000.
PALAVRAS-CHAVE: memória; belvedere; masp; espaço urbano.

ABSTRACT: This research aims to explain and exemplify the definition of collective memory in urban spaces, following the definition of Maurice Halbwachs. For this purpose, it will use the site number 1578 in São Paulo, where the MASP is located, commenting on its history in order to observe its physical and social changes over the decades of 1910 to 2000.
KEYWORDS: memory; belvedere; masp; urban spaces.

1 I INTRODUÇÃO

Assim como a cidade é um organismo vivo, que se altera, criando diversas maneiras de vivenciar seu espaço, as memórias também se reformulam com o tempo, adquirindo novas características a cada geração. Sua relevância, porém, continua na comunidade local.

A definição para o conceito de "memória coletiva" tem sido proposta por diversos autores, com suas variadas referências teóricas. Esse projeto visa discutir tal conceito junto ao espaço físico, especificamente no terreno do Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1968), desde o Belvedere, construído em 1910, passando pelo momento em que foi ocupado pela Bienal Internacional de São Paulo (Museu de Arte Moderna, 1951).

Este terreno possui as características necessárias, definidas por Maurice Halbwachs (1968) para realizar esta relação entre memória coletiva e espaço urbano, sendo elas: a relevância

do local na cidade, que desde sua inauguração serviu como área de convergência e observação; seu uso público inalterado, do Belvedere ao MASP. De acordo com Lucas Mascarenhas de Miranda (2019, n.p.): “Quando há uma lembrança que foi vivida por uma pessoa – ou repassada para ela – e que diz respeito a uma comunidade, ou grupo, essa lembrança vai se tornando um patrimônio daquela comunidade”

Para entender como essa memória foi criada e reformulada com o passar do tempo, esses espaços edificados no terreno mencionado foram reconstruídos, com o objetivo de resgatar e debater como cada geração observava e vivenciava aquele lugar, estabelecendo relações de maneira visual.

Por se tratar de um debate amplo, devemos começar entendendo as divisões do conceito de memória coletiva, mesmo que sucintamente, para depois abordar, separadamente, a história e as vivências ocorridas em cada edifício. No final deste artigo, são estabelecidas relações entre as vivências com a memória coletiva em espaços urbanos utilizando-se do lugar estudado e reconstruído virtualmente.

2 | MEMÓRIA COLETIVA

Ao longo do século XX, diversos teóricos discutiram a definição de memória. Nesta pesquisa iremos abordar este conceito usando como base o discurso do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1968), que buscou compreender como esse fenômeno ocorre na forma individual ou coletiva. Simultaneamente, usaremos alguns estudos do historiador Pierre Nora (1993), especialmente aquele em que o autor classificou os lugares da memória, que podem se dar em localizações geograficamente concretas ou intelectualmente construídas.

No livro intitulado A memória coletiva, escrito em 1968, Maurice Halbwachs explica este conceito a partir de sua divisão em três ideias principais: a memória e a história; a memória e o tempo; e, a memória e o espaço. No que se refere a definição do conceito em si, o autor esclarece que o mesmo se forma a partir de lugares e interações sociais, ou seja, o indivíduo, que nunca está completamente isolado, quando se recorda de algo, sempre possui um ponto de referência no mundo exterior (HALBWACHS, 1990).

A principal definição apresentada pelo autor é que a memória coletiva se forma a partir de lugares e interações sociais, ou seja, o indivíduo, que nunca está completamente isolado, quando se recorda de algo, sempre possui um ponto de referência no mundo exterior.

> Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (HALBWACHS, 1990, p. 39).

Em uma sociedade a memória coletiva se constrói com um conjunto de memórias individuais, cada pessoa possuindo seu ponto de vista, mas sempre compartilhando pelo menos uma referência em comum, o lugar.

> [...] lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós (HALBWACHS, 1990, p. 30).

Para exemplificar usaremos um dos objetos desta pesquisa, o Museu de Arte de São Paulo. Digamos que duas pessoas se encontrem no vão livre situado abaixo do edifício. Na memória individual, uma delas pode se recordar de um momento feliz, como por exemplo, reencontrar um antigo amigo, mas a outra pode ter sido furtada no local. Estes são seus pontos de vista, mas possuem a referência exterior em comum, a localização, o vão livre do MASP.

Este exemplo encontra relação direta com a definição estabelecida por Pierre Nora (1993), que também faz esta correlação entre convívio e espaço.

> Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. [...]. É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou. (NORA, 1993, p. 25).

Pode-se concluir então que a memória é resultado de um processo coletivo inserido em um contexto específico. Isto acontece na medida em que o indivíduo está sempre sujeito a uma localização, o que se comprova quando pessoas conseguem juntar suas lembranças e descrever com muita exatidão fatos, objetos e locais, mesmo jamais tendo interagido uma com as outras.

A discussão de Maurice Halbwachs (1968) também levantou a distinção entre memória coletiva e história. Ele coloca como principal diferença a continuidade das lembranças. Para o autor, a apresentação da história é descontínua, pois divide os fatos, ou tempo, em segmentos como séculos e décadas, por conta da necessidade de ensino em esquema. Na memória coletiva esta interrupção não acontece, pois possui um fluxo de pensamento contínuo e a consciência do acontecimento não vai além do grupo envolvido. Além disso, apresenta um conjunto de experiências individuais, ao contrário da história, que se apresenta de forma única.

> A história pode se apresentar como a memória universal da espécie humana. Contudo, não existe nenhuma memória universal. Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço (HALBWACHS, 1990, p. 106).

O tempo e espaço mencionados na citação são formados por uma relação entre o passado e o presente. A lembrança de um acontecimento com uma perspectiva atual gera uma ressignificação do mesmo, isto se caracteriza pela continuidade de pensamentos, ou seja, as memórias do passado sempre serão relembradas pelo grupo atual que as contém. De acordo com Halbwachs (1990, p. 90): "As divisões do tempo, a duração das partes assim fixadas, resultam de convenções e costumes, e por que exprimem também a ordem, inelutável, segundo a qual se sucedem as diversas etapas da vida social".

A partir do arcabouço teórico exposto é possível notar que o elemento decisivo para a criação de uma memória coletiva é o lugar. Por esse motivo a Avenida Paulista, com foco no terreno de número 1578, será utilizada como objeto desse estudo. Para tanto, iniciaremos o entendimento deste lugar a partir do estudo da primeira edificação que ocupou tal lugar: o Belvedere e seguiremos até a construção do MASP – edifício simbólico que lá se encontra até os dias de hoje.

3 | DO BELVEDERE AO MASP

O Belvedere

Com seu mirante e terraços panorâmicos, o Belvedere do Trianon, também conhecido na época como "Miradouro da Avenida" ou apenas o "Belvedere da Avenida", foi inaugurado em 12 de junho de 1916. O projeto arquitetônico, assinado pelo conceituado escritório de Ramos de Azevedo, conferiu ao terreno pela primeira vez grande destaque na cidade, fato este que o transformou no local de encontro daqueles com maior poder aquisitivo da sociedade paulista.

> Hoje, as 20 horas e meia, o Sr. prefeito da capital fará entrega ao público da esplanada do "Belvedere" da Avenida Paulista. Devem assistir ao acto, para o qual foram convidados, o Sr. presidente do Estafo, secretários do governo, vereadores e outras pessoas de representação. Depois disso, serão inaugurados igualmente o "Salão Trianon" e as dependências do pavimento térreo da esplanada, festa para a qual recebemos convite (O Estado de São Paulo, edição de 12/6/1916).

A partir do momento em que suas portas foram abertas, configurou-se como um espaço construído para encontros sociais, portanto as memórias coletivas se formaram a partir das vivências naquele local. Podemos notar a construção dessas memórias, conforme as atividades entraram no cotidiano das pessoas, sendo essas principalmente os requintados chás da tarde, chamados de "*five o'clock tea*", concertos, "soirées" e bailes[1].

A ocupação do Belvedere esteve associada aos eventos da elite paulista por apenas quatro anos, pois a crise cafeeira ocorrida no final da década de 1920, e o desenvolvimento urbano da Avenida Paulista provocaram mudanças no público que usava aquele espaço.

1 Mencionados no jornal Estadão dos dias, 16/12/1916 página 17; 28/04/1918, página 5; 19/08/1916, página 2.

Alteraram-se, portanto, as novas funções sociais exercidas por aquele edifício.

O espaço externo se transformou em um destino turístico, um ponto de referência na cidade, atraindo pessoas com interesses diversos; enquanto nos salões internos ainda aconteciam os eventos mais “requintados”, tais como a academia de Dança que ocupava o salão inferior, comandada pela Sra. Poças Leitão, que era responsável pelas aulas de arte e etiqueta na Academia Des Oiseaux. Originou uma polarização de público, o interno *versus* externo, ou melhor, o turístico *versus* o privado.

No início da década de 1920, a imagem associada à “Avenida Paulista” ou ao “Belvedere Trianon”, remetia ao bairro elegante da alta sociedade repleto de aristocráticas e belas residências. Esse “cenário mental” se alterou, na década seguinte, para um lugar entendido como palco social paulista. Ao se transformar em um espaço de uso público, um centro de vivências e cultura aquele lugar passou a estabelecer relações e criar uma sensação de pertencimento para a população paulistana, pois se tornou um ponto de encontro para eventos comunitários.

> O início do campeonato interno do Brasil esporte clube, o torneio ‘Initium’ o campeonato interno de cyclismo do Brasil esporte clube... Percurso São Paulo – Rio. A saída se dará na Avenida Paulista, em frente ao Trianon (Folha de S. Paulo, edição de 12/7/1925).

Ao relacionarmos a alteração de uso e público do Belvedere com as constatações elaboradas por Halbwachs (1968) e Nora (1993), previamente expostas, podemos compreender que memórias foram construídas dentro da estrutura de grupos privados, ou seja, da chamada elite paulistana na época, mas só atingiram o nível coletivo quando um maior volume de pessoas participou daquele espaço, ou seja, quando a sociedade compartilha o mesmo “cenário mental” do Belvedere.

A memória coletiva, portanto, acompanhou essa mudança da descrição mental daquele local, se adaptou a novas imagens, se acomodou aos fatos, às crenças e às necessidades daquela época.


Ano 1920\Edição 0145 (1)

Aspecto do Trianon por occasião das manifestações populares dirigidas ao Principe Aimone.

Prestidigitação

«Prestidigitação Revelada» é o titulo de um livro que, sobre prestigitação em geral, editou, ha pouco, o sr. Corrêa Pereira, um curioso e conhecedor do assumpto. Contém esse livro as mais novas e interessantes sortes de physica, chimica, cartas, moedas, illusionismo, sombras chinezas, etc. E' um trabalho dos mais completos no genero e a sua posse garante a qualquer reunião intima uma série de agradabilissimos passatempos, de inegualavel successo. Esta noticia vem á guisa de agradecimento ao autor pelo volume que nos enviou do seu interessante livro

Figura 1: O Trianon como palco de manifestações populares contra o príncipe Aimone.

Fonte: O Estadão – 1920

> Mas com surpresa, vejo o querido artista sorrir, muito satisfeito da vida, e declarar que o Trianon vive repleto de público, que os negócios vão muito bem, que a temporada se anuncia optima e que em 3 de outubro estará em São Paulo... – (Folha, edição de 7 de abril 1931).

Em meados da década de 1940, outra mudança no uso do terreno começou a se delinear, pois a arquitetura vinculada ao Movimento Moderno começou a ser amplamente divulgada e aceita pela sociedade paulistana. Este fato implicou na não aceitação de construções outrora compreendidas como representativas da sociedade, caso esse do Belvedere que passou a ser mau visto pela população, entendido como símbolo de uma elite decadente.

Naquele momento, apesar do edifício permanecer com seu uso restrito aos bailes a fantasia de clubes, reuniões, convenções e festas privadas gerais, foi gradativamente deixando de ser frequentado. É curioso perceber que a relação havia se invertido – não era mais o espaço que excluía determinadas classes sociais pelo seu não pertencimento; foi a sociedade quem excluiu aquele lugar por entendê-lo como um símbolo de um passado que não mais existia. Percebe-se, portanto, a importância do cenário mental coletivo, pois é este que cria o senso de representatividade, que interfere no uso daquele local.

Com o Belvedere Trianon remetendo a tempos já ultrapassados, decidiu-se então realizar um baile de despedida do local que foi carinhosamente nomeado de “O triunfo do mal gosto”. Realizado em 11 de fevereiro de 1950, apresentado como “o ridículo passado mais próximo, em que senhoras de idade poderiam criar suas fantasias de maciça dose de mal gosto e brilhar na despedida do Trianon” (Folha, edição 24 de janeiro 1950, p. 6).

> Baile que preste, só no Trianon! ... e agora depois de anos e anos em esquecimento vem a notícia: A prefeitura vai reformar o Trianon. **Os velhos salões onde tanta mocidade evoluiu em foxes, em valsa, em sambas... vai servir para agrupamentos políticos.** (Folha, edição de 24 de janeiro de 1950 – grifo nosso).

Mesmo com todas as polêmicas e seu pouco uso, a importância adquirida por aquele terreno frente à sociedade paulistana nunca foi esquecida ou subestimada. Havia sido criada uma memória coletiva

No entanto a decadência do Belvedere se intensificou com a falta de incentivo financeiro para sua conservação. Sem ser compreendido como um lugar de importância para a população paulistana, foi demolido em 1951.



Figura 2: A demolição do Belvedere.

Fonte: Acervo Estadão



Figura 3: A demolição do Belvedere.

Fonte: Acervo Estadão

Bienal

Após a demolição do Belvedere, o terreno de localização estratégica e de grande influência na cidade, recebe grande interesse para assumir a construção do MAM, mas é cercado de polêmicas para sua autorização, amplamente verificadas no livro de Daniele Pisane "o Trianon do MAM ao MASP" (2019).



Vai Ser Reformado o Velho Predio do Trianon

Abrigará a I Bienal do Museu de Arte Moderna

Figura 4: Anúncio da Bienal.

Acervo Folha – edição 8 de maio de 1951.

> **[...] A conservação daquele espaço, nos pareceu tão importante quanto o próprio edifício**. A afluência do público ao local virá de encontro das altas finalidades do empreendimento, estimulando sempre mais e mais, o interesse da nossa gente pelas cousas de arte, pelas manifestações de espírito. [...]. (Carta de Belluci de 16 de maio de 1952, encontra-se em FCSP, Caixa no 191, Protocolo no 999, 1952).
>
> Em particular, estamos vendo que as grandes estratégias para construir a sede definitiva do MAM no terreno do Trianon precedem qualquer escolha relativa ao Pavilhão da I Bienal. [...] isto é, **escolhe o terreno mais oportuno para construir a sede definitiva e, nesse meio tempo, nele estabelece uma sede provisória**. [...] (PISANE, 2019. p. 57 – grifo nosso).

No meio deste embate para concessão do local, a Bienal apresentou-se, mesmo que temporariamente, como uma solução para o problema. Herdando a importância que o Belvedere deu ao terreno, incorporou a linguagem arquitetônica entendida como correta para aquele momento, conciliando assim a imagem de uma cidade progressista com um evento de relevância internacional, pois até então existia apenas a Bienal de Veneza. Além disso, apresentou-se de maneira estratégica como meio oportuno de "garantir" a ocupação adequada e estabeleceu uma "sede provisória" ao que posteriormente teria se chamado Palácio das Artes.



Figura 5: Construção do pavilhão para a 1ª Bienal Internacional de Arte, 1951.

Fonte: Acervo Bienal

A I Bienal Internacional de Arte, realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), no ano de 1951 entre os dias 20 de outubro e 23 de dezembro foi sediada em São Paulo, contou com 1.854 obras, representando 23 países. Idealizada por Ciccillo Matarazzo, a Bienal colocou o Brasil no cenário internacional dos grandes eventos artísticos.



I BIENAL DE SÃO PAULO

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, participa a seus socios que a inauguração da I Bienal de São Paulo, se realizará às 16 horas de hoje.

Os artistas expositores poderão entrar no recinto da Bienal das 15 às 15 h 30, mediante apresentação da carteira de expositor, a fim de ali aguardarem o ato inaugural.

Ao ato inaugural só se assistirá mediante apresentação do convite especial expedido pela comissão competente.

A partir das 17 h 30, a visitação será franqueada exclusivamente aos socios do Museu de Arte Moderna, cuja entrada se fará mediante a simples apresentação da carteira social com o talão do mês corrente. Por especial concessão do Jockey Club de São Paulo, amanhã, os socios do Museu terão franqueada a entrada às arquibancadas sociais do Hipodromo de Cidade Jardim, onde se disputará o Premio Bienal de São Paulo.

As bilheterias da Bienal, serão abertas ao publico, às 20 horas de hoje. A partir de amanhã, a Bienal estará aberta de 15 às 22 horas.

Figura 6: A divulgação da Inauguração da I Bienal.

Fonte: Acervo Folha – 20 outubro 1951

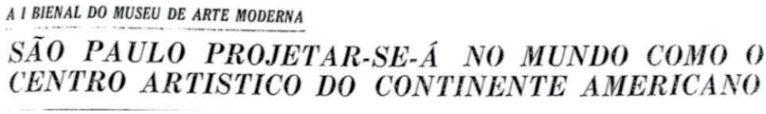

A I BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA
SÃO PAULO PROJETAR-SE-Á NO MUNDO COMO O CENTRO ARTISTICO DO CONTINENTE AMERICANO

Figura 7: Matéria da Folha de São Paulo.

Fonte: Acervo Folha – edição 29 de abril de 1951



Figura 8: Fachada do pavilhão da 1ª Bienal.

Fonte: Foto Hans Gunter Flieg, 1951 [Acervo Instituto Moreira Salles]

O cenário mental da população escolheu o edifício localizado no terreno de número 1578 da Avenida Paulista, a I Bienal para representar a expressão artista modernista na arquitetura, com isso a afirmação da cultura na metrópole paulista foi constituída.

São Paulo, portanto, começou a ser entendida como o núcleo artístico do país, pois recebeu uma exposição internacional, com diversos artistas modernistas, de renome nacional e internacional, sendo vista como a única expressão artística plausível de aceitação, foi acolhida com orgulho pela população.

O espaço que já era significativo para a memória coletiva, a partir do momento que se consolida essa "honraria" de receber este evento, se preservou, ainda mais, na memória da sociedade como "local de grande importância", agora com mais ênfase, pois se encontrava menos exclusivista.

> Chovia intensamente no dia da inauguração da I Bienal, molhando igualmente, enquanto os portões não se abriam, **os diplomatas e suas esposas e os mais humildes representantes do povo, todos imanados no mesmo interesse pela arte no Mundo, pela primeira vez representado daquela maneira em São Paulo**. Artistas protestaram em 1951 (O Estado de São Paulo, 1967, p. 9 – grifo nosso).

Assim, a Bienal se apresentou duplamente significativa para a época, pois além da importância que o próprio edifício carrega, ela também apresenta a maior expressão sentimentalista humana, a arte. A carga emocional trazida pelas exposições que aconteciam no local reforçou o sentimento de representatividade paulistana. As exposições, com suas quase duas mil obras, tiveram grande repercussão no circuito artístico mundial.

> Por sua própria definição a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como lição digna de estudo e, também, como um estímulo encorajador. (MACHADO, 1951, p.14-15).

Com o cruzamento de ideias, pontos de vistas e recebendo em torno de 70.000 a 100.000 visitantes[2] a Bienal, como ambiente, instigou ainda mais a criação de memórias coletivas, mesmo que em pouco tempo.

A I Bienal fechou a suas portas no dia 23 de dezembro de 1951 e o pavilhão, por ser provisório, perdeu rapidamenete sua importancia. Iniciou-se então, um novo embate para o uso do terreno, agora imensamente visado. O Museu de Arte Moderna (MAM) e o Museu de arte de São Paulo (MASP), José Augusto Bellucci, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi, deram incio a suas propostas.

O MASP

Após a demolição do pavilhão, o terreno ficou sem ocupação pelos próximos sete anos. O MAM, que planejava-se ser construído logo após o fim da Bienal, encontrou diversos obstáculos para sua autorização[3], deixando de lado propostas dadas por José Augusto Bellucci, Affonso Eduardo Reidy, e até mesmo Oscar Niemeyer.

> É preciso ressaltar que, apesar de nunca ter sido observado, nos anos que se passam entre a tentativa fracassada do MAM (1952) e a bem- sucedida do MASP (1959-1960) **o terreno nunca deixa de despertar interesse**. (PISANE, 2019, p. 154. – grifo nosso).

Após quase uma década sem atividades no local, as memórias ali criadas foram mudando, ficando menos vívidas no cenário mental popular, já a população que vivenciou o espaço não era mais a mesma[4], o terreno precisava de um edificio significativo para receber de volta sua importância na cidade.

2 MIRANDA, José Tavares de. 100 mil pessoas visitaram a I Bienal. Folha da Noite, São Paulo, 24 dez. 1951, p. 3.
3 Amplamente discutido no livro de Daniele Pisana – do MAM ao MASP; mas não sendo objeto de discussão desta pesquisa.
4 Discussão sobre a mudança da memória com o passar do tempo, apresentada anteriormente.



Figura 9. O terreno 1578 da avenida paulista após a demolição do pavilhão da I Bienal

Fonte: Luiz Hossaka – Arquivo da Biblioteca e centro de documentação do MASP

A concepção do MASP, se apresenta como ótimo exemplo para entender que a memória coletiva não deve ser colocada como sinônima de fatos, já que esta se propagada, normalmente, de maneira verbal e pode perder ou incorporar acontecimentos com o passar do tempo.

Desmitifiquemos então dois importantes mitos acerca da construção do MASP, sendo eles, que era de obrigatoriedade para a concessão do terreno deixar livre a vista do Anhangabaú e que aconteceu um embate direito entre o MAM e o MASP para o uso do terreno.

A primeira surgiu em forma de boato, a partir de uma constatação de Pietro Maria Bardi, quando este foi questionado sobre a recusa do projeto de Affonso Eduardo Reidy, afirmando que o projeto não apresentava a imposição de deixar a vista do vale livre.

> Pietro Maria Bardi, como veremos, afirmaria que **a não aceitação do projeto de Reidy deveu-se justamente à falta de conhecimento de tal condição**. Tanto Beck quanto Niemeyer, e tanto Bellucci quanto Reidy estão, porém, conscientes da necessidade de permitir a vista panorâmica a partir do Trianon (**não, porém por uma imposição legal, vinculada à doação do terreno**) [...] se isso acrescentarmos que nenhum dos dois projetos chegará a ser submetido às autoridades para ser aprovado e, portanto, nem poderá ser recusado, **somos obrigados a admitir que as palavras de Bardi são curiosamente enganosas**. (PISANE, 2019. p. 75 – grifo nosso).

A segunda se apresenta como enganosa pois o MASP entra como proposta somente após sete anos da tentativa frustada de concessão dos demais projetos. O MAM já havia sido colocado como inviável e a prefeitura estava planejando instalar no local um jardim público, com salas infeiores para conferências próprias[5]. Neste meio tempo, opta-se pela

5 PISANE, do MAM ao MASP. Página 154, pela folha da manhã do dia 12/12/1952, caderno economia e finanças, p. 8.

proposta de Lina Bo Bardi.



Figura 10. Rainha Elizabeth II na inauguração do MASP.

Fonte: Acervo Estadão

Com sua concepção terminada em 1957, foi inaugurado em 07/11/1968 o MASP. O projeto de Lina Bo Bardi representou de forma exemplar a arquitetura moderna na América do Sul, e foi, para a época, um grande desafio arquitetônico e estrutural. Teve facilidade para obter a aceitação popular, pois a expressão modernista já havia sido apresentada e acolhida durante a Bienal, e desde sua inauguração serviu como grande representatividade paulistana[6]. De acordo com Daniele Pisane (2019, p. 168): "O de Lina é tido como melhor porque oferece espaços mais generosos; o da prefeitura, segundo técnicos, tem como qualidade um uso menos intensivo do espaço a disposição".

Caso o projeto de Lina, fosse aprovado sem a consideração da vista do vale do Anhangabaú, o terreno e edifício, muito provavelmente, iriam se mesclar com seu entorno e passariam despercebidos pela população, podendo perder toda a construção do cenário mental desenvolvido pela sociedade naquele local.

> Uma das razões pelas quais o júri prefere o projeto de Reidy é sua menor altura; o principal defeito atribuído ao projeto de Bellucci é, ao contrário, ser "**uma grande cortina que sem dúvida vai tirar o característico da pequena praça e se confundirá com a massa dos prédios que futuramente erguer-se-ão na Avenida Paulista**". (PISANE, 2019, p. 74 – grifo nosso).

As mudanças da Avenida Paulista também influenciaram na importância que o MASP possui hoje perante a sociedade. Eventos como a paulista aberta ou até mesmo a abertura de outros centros culturais nas suas proximidades, trouxeram ainda mais interações no local, dando assim mais visibilidade para o espaço, que contribui para a criação de memórias coletivas da população.

E citação tirada do SIMPROC, processo n0 0.107.701/52.

6 Percebe-se por ser o local escolhido para a apresentação popular da Rainha Elizabeth II, Juntando a data de sua visita ao Brasil para a inauguração do museu.

Porém, a construção destas memórias ainda se encontra na atualidade, portanto, a discussão sobre seus cenários mentais não pode ser completamente concluída, uma vez que estes se encontram em reformulação.

4 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tempo presente é consequência dos tempos passados e um não caminha sem o outro, já que o passado só pode viver por meio das memórias. Maurice Halbawchs (1968) menciona que a memória de uma sociedade se estende até onde o grupo que a contém permanece vivo, por conta disto é tão comum o esquecimento de acontecimentos e figuras, pois as lembranças desaparecem junto com os indivíduos, exceto quando há uma natureza material que interfere neste processo.

> A imagem do meio exterior e das relações estáveis que matem consigo passa o primeiro plano da ideia que faz de si mesmo. [...] A imagem das coisas participa na inércia destas. Não é o indivíduo isolado, mas o indivíduo como membro do grupo, é o próprio grupo que, desta maneira, permanece submetido a influência da natureza material e participa de seu equilíbrio. (HALBAWCHS, 1990, p. 133)

O espaço físico mantém a importância de um lugar na memória da comunidade. Quando se tem o material, o cenário mental construído no espaço é dificilmente esquecido, já que acontece uma relembrança dos eventos a cada visita ao local. Um exemplo desta situação se dá com as fotografias. Quando tiramos uma foto é porque queremos nos certificar que lembraremos vividamente de algum acontecimento, isso ocorre quando revemos a foto e a lembrança do ocorrido surge automaticamente. Neste caso, a fotografia é muito visível e significativa, por se tratar de edifícios amplamente visitados e documentados em suas respectivas épocas.

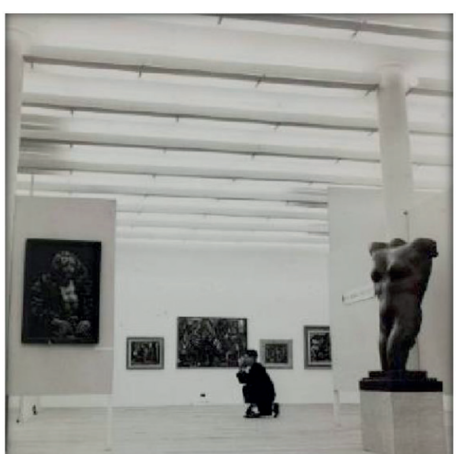


Figura 11. Fotógrafo registra a 1 Bienal.

Fonte: Acervo Fundação Bienal São Paulo.

> Por que nos apegamos a objetos? Por que desejamos que não mudem, e continuem a nos fazer companhia? [...] Nossa cultura e nossos gostos aparentes na escolha e na disposição desses objetos se explicam em larga medida pelos elos que nos prendem sempre a um grande número da sociedade, sensíveis ou invisíveis (HALBAWCHS, 1990, p. 131- 132).

O sentimento também não pode ser completamente descartado na criação de memórias, já que estes são atuantes principais na importância dada a alguma vivência. Todas as memórias são adquiridas no contexto de um estado emocional específico, esse estado interfere diretamente na retenção de novas lembranças.

As emoções são importantes para o bom funcionamento da memória, já que o cérebro precisa fazer escolhas para se preservar, pois seria insuportável se lembrar de tudo, assim, ele escolhe o que armazenar com base no valor emocional dos eventos.

Por conta disso os edifícios carregam tanta importância, pois sempre apresentaram propostas recreativas que geram reações emocionais consideráveis, como os Bailes do Belvedere e a arte exposta na Bienal.

Um terreno por si só não traz benefícios a cidade, ele pode carregar a simbologia, mas não tem a capacidade de conceder experiências, que são base para a criação de memórias e cenários mentais. Estas só podem ser vividas a partir de um espaço planejado e com convivências sociais, que foram sempre favorecidas na escolha das tipologias de uso das construções.

Quando estamos acostumados com um local e mudamos de ambiente, as imagens e construções sociais trazidas pelo espaço passado afetam a maneira como enxergamos o espaço atual.

> Quando saímos de uma galeria de pintura e quando nos deparamos com o cais de um rio, a entrada de um parque, ou animação na rua experimentamos ainda a influência da sociedade dos pintores e vemos as coisas não como são, porém tais como aparecem ao que se dedicam somente a delas reproduzirem imagens (HALBAWACHS, 1990, p. 144).

Portanto, podemos concluir que o MASP se destaca hoje por estar localizado em um ponto estratégico e valorizado, mas ao mesmo tempo, a importância do local só permaneceu porque os edifícios que ocuparam o terreno anteriormente respeitaram a história do lugar. Relembrar o passado, ver as mudanças de um terreno com o passar do tempo e sua notabilidade considerável, só dessa forma consegue-se entender o porquê e como, o edifício atual, o Museu de Arte de São Paulo se tornou o ícone que é hoje. Para visualizar esta mudança, foi criado junto com este trabalho a reconstrução em realidade virtual destes cenários. Esta experiência pode ser visualizada a partir do QR code abaixo.

Figura 12: QRCODE visualização Belvedere, Bienal e MASP

Fonte própria

REFERÊNCIAS

ANNUNCIOS. **O Estado de São Paulo**, 12/06/1916. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19160612-13684-nac-0007-999-7-not/busca/belvedere. Acesso em: 14 ago. 2021.

ARQUIVO PETER SCHEIER. **Instituto Moreira Sales**. Disponível em: https://ims.com.br/2019/02/03/arquivo-peter-scheier-bienal/. Acesso em 09 fev. 2022.

BATISTA, Liz. Rainha Elizabeth II inaugurou o prédio do Masp. **O Estado de São Paulo**, 07/11/2018. Disponível em: http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,rainha-elizabeth- inaugurou-o-predio-do-masp,70002592559,0.htm. Acesso em 07 jun. 2022.

CASTRO, Rene. Espectaculo. **Folha**, 07/05/1931. Disponível em: https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=27005&keyword=Trianon&anchor=4517360&origem=busca&originURL=&pd=534ed96e39a72681dc4c1cd76953158e. Acesso em 28 ago. 2021.

COSTANTI, Francine. Belvedere Trianon: Antes do MASP, casarão oferecia bailes luxuosos. **A vida no centro**, 30/01/2020. Disponível em: https://avidanocentro.com.br/blogs/belvedere- trianon-antes-do-masp-casarao-oferecia-bailes-luxuosos/. Acesso em 14 nov. 2021.

COTRIM, Luciana. O belo Belvedere trianon. **Casarões e edifícios**, 26/07/2020. Disponível em: https://serieavenidapaulista.com.br/2020/07/26/o-belo-belvedere-trianon/. Acesso em 17 set. 2021.

COTRIM, Luciana. Primeira Bienal aconteceu na Avenida Paulistan. **Casarões e edifícios**, 28/07/2020. Disponível em: https://serieavenidapaulista.com.br/2020/07/28/primeira-bienal- aconteceu-na-avenida-paulista/. Acesso em 17 mai. 2022.

FIVE O'CLOCK TEA. **O Estado de São Paulo**, 12/12/1916. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19161212-13867-nac-0007-999-7-not. Acesso em 07 ago. 2021.

HALBAWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: **Editora Vértice**, 1990.

HELEN. O velho Trianon e o "triunfo do mal gosto". **Folha**, 24/01/1950. Disponível em: https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24622&keyword=TRIANON&anchor=145373&origem=busca&originURL=&pd=7a0e3bebbea5ea0f097aa61168be7ce3. Acesso em 28 set. 2021.

HERBST, Helio. Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: Expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959). Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-19052010- 110614/publico/aHelio_TUDO.pdf. Acesso em 22 mai. 2022.

I BIENAL. **Acervo Bienal**, Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal#secposts.>. Acesso em 08 mai. 2022.

INAUGURAÇÃO, I Bienal de São Paulo. **Folha**, 20/10/1951. Disponível em: https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=25158&anchor=225551&origem=busca&originU RL=. Acesso em 14 abr. 2022

INITIUM, **Folha**, 12/07/1925. Disponível em: https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=31457&keyword=Initium&anchor=4529219&ori gem=busca& originURL=& pd=7f3ecfc52e18e1ec327dadef2da8d528. Acesso em 14 dez. 2021.

MASP 70 ANOS: Veja fotos históricas da construção e inauguração. **A vida no centro**. 28/01/2018. Disponível em: https://avidanocentro.com.br/imagens/mas-faz-70-anos-veja-fotos- historicas-da-construcao-e-inauguracao/. Acesso em 02 mai. 2022.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos ligares. **Revista projeto história**. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763. Acessado em 02 ago. 2021.

PISANE, Daniele. O Trianon do MAM ao MASP: Arquitetura e política em São Paulo (1946- 1968). São Paulo: **Editora 34**, 2019.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. **Revista Acadêmica**, São Paulo, p. 14-18, Disponível em: <http://www.fics.edu.br/index.>. Acessado em 08 out. 2021.

SOMBRA, Fausto. O pavilhão da I Bienal do MAM SP, Fatos, relatos, historiografia e correlações com o Masp e o antigo Belvedere Trianon. de São Paulo. **Vitruvius**, 17/08/2016. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6177. Acessado em 03 mar. 2022.

VAI SER REFORMADO, O velho prédio do Trianon. **Folha**, São Paulo, 08/05/1951. Disponívelem:https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=37580&keyword=Trianon&anchor=5092967&origem=busca&originURL=&pd=c32ef6927d7137251beef2207fc3a0fc. Acesso em 08 out. 2021.

OS TENTÁCULOS DA CIDADE CATEDRAL. UMA ANÁLISE DAS REFLEXÕES DE ROGER BASTIDE SOBRE ARQUITETURA E URBANIDADE

Data de submissão: 03/09/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Patricia Cecilia Gonsales
É historiadora e doutora em História pela Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pesquisa temas relacionados a cultura e identidade brasileira.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
O texto foi publicado originalmente com o título de *The Tentacles of the cathedral city: A reflection on architecture and urbanity* em 2021 na obra digital *Research Tracks in Urbanism: Dynamics, Planning and Design in Contemporaray Urban Territories* organizada por Allegri *et al* e editada pela CRC Press – Taylor & Francis Group: Gonsales, P C. The tentacles of the cathedral city: A reflection on architecture and urbanity In: Research Tracks in Urbanism: Dynamics, Planning and Design in Contemporary Urban Territories.1 ed.: CRC Press, 2021, p. 240-246.

RESUMO: O artigo pretende apresentar as reflexões e análises sobre a cidade de São Paulo que Roger Bastide, deixou registradas durante sua passagem pela cidade ao longo dos anos de 1938 a 1954. Quando comentou o processo de verticalização de São Paulo, Roger Bastide chamou-a de cidade-catedral, entreviu nas curvas de alguns edifícios modernos uma possibilidade para um modernismo barroco e analisou, do ponto de vista sociológico, as chamadas “máquinas de morar”. Quando tratou da urbanidade, o mestre francês imaginou a cidade de São Paulo como uma cidade tentacular, com seus tentáculos movendo-se em todas as direções. Nesses movimentos, Bastide enxergou os movimentos de agregação e segregação da população negra na cidade. No entanto, a metáfora de Bastide pode ser estendida a uma série de outras inclusões e exclusões produzidas pela metrópole paulistana daquele e, porque não dizer, desse momento.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura moderna, Verticalização, Barroco, Sociedade.

ABSTRACT: The article intends to present the reflections and analyzes about the city of São Paulo that Roger Bastide left behind during his time in the city from 1938 to 1954. When he commented on the process of verticalization in São Paulo, Roger Bastide called it city-cathedral, saw in the curves of some modern buildings a possibility for a barroque modernism and analyzed, form a sociological point of view, the so-called

“living machines”. When dealing with urbanity, the french master imagined the city of São Paulo as a tentacular city, with its tentacles moving in all directions. In these movements, Bastide saw the movements of aggregation and segregations of the black population in the city. However, Bastide´s metaphor can be extended to a series of other inclusions and exclusions produced by the São Paulo metropolis of that moment and, why not to say, of this moment.
KEYWORDS: Modern Architecture, Verticalization, Barroque, Society

> *“A São Paulo metrópole, portanto, tendo eliminado seu passado, nasceu como uma incógnita. Seus únicos signos de identificação não eram elementos estáveis, mas processos em curso vertiginoso: fusão, crescimento, aceleração, especulação. Seu símbolo oficial eram dois ramos cruzados de café, mas para a população em geral, era uma locomotiva em aceleração máxima”*
>
> *(SEVCENKO, 2000: 85).*

Roger Bastide foi um sociólogo francês que integrou a chamada segunda missão francesa que chegou ao Brasil para formar as primeiras turmas de alunos da então Faculdade de Filosofia Ciências e Letras (FFCL) da Universidade de São Paulo. Em prolongada passagem pelo Brasil (de 1938 a 1954), Bastide ocupou a cadeira de Sociologia II da FFCL e enquanto esteve em terras brasileiras, procurou integrar-se ao meio estabelecendo laços de amizade com os intelectuais paulistanos e dialogando com muitos outros tanto no Brasil como na América do Sul.

A produção intelectual de Bastide é bastante vasta, mas sua projeção no sistema acadêmico francês foi alcançada por meio de seus estudos sobre o Candomblé baiano. No entanto, ao mesmo tempo em que se integrou ao meio intelectual brasileiro sendo o paulistano em particular, Bastide escrevia artigos em jornais comentando não só temas em voga no meio intelectual e acadêmico, mas também registrando nesses textos o caminho que percorreu para compreender a cultura nacional. Esses textos revelam um observador descompromissado com grupos ou corretes intelectuais brasileiras, o que lhe atribuía maior liberdade para comentar grandes temas ou pormenores de aspectos culturais ou cotidianos de nossa sociedade. Publicou seus textos em vários jornais da época, não só em São Paulo, mas no Rio de Janeiro e em muitos outros pelo Brasil. Em alguns desses textos, Bastide foi a público comentar a paisagem urbana de São Paulo. Em outro momento comentou a arquitetura moderna brasileira por meio de uma análise sociológica das novas formas de morar. Pensou os movimentos de inclusão e exclusão da metrópole paulistana.

Alguns anos depois do retorno definitivo para a França, Roger Bastide escreveu um livro em que descrevia o Brasil que ele havia apreendido para os franceses. Ao descrever a cidade de São Paulo, Bastide a chamou de cidade catedral, alertando os leitores para a natureza da paisagem paulistana: “A mão do arquiteto, aqui, substituiu a mão de Deus” (BASTIDE, 1979: 14). Bastide fazia uma alusão à intensa verticalização do centro da cidade de São Paulo, construindo uma metáfora, onde os arranha-céus que se destacavam no

horizonte eram como as torres das catedrais em destaque no horizonte de antigas cidades europeias.

> ... seu centro eriça-se em edifícios-torres, edifícios-flechas, edifícios-campanários, e quando o Sol se deita com toda a sua glória, milhares de terraços, de vidraças, de janelas formam como que um só vitral de ouro, rosa e azul (BASTIDE, 1979: 145).

Roger Bastide atribui esse processo acelerado da verticalização paulistana ao alto preço dos terrenos, fruto da especulação imobiliária, mas também às dificuldades de mobilidade das zonas periféricas, onde as classes abastardas costumavam habitar, para o centro que era o local de trabalho. No entanto, isso não era tudo. Pairava sobre os paulistanos daquela época um certo oxigênio mental que os impelia a buscar, incessantemente, a novidade, uma necessidade de ser moderno. Esse moderno se materializava a partir de "objetos-símbolos" como o automóvel, o cinema, o arranha-céu. Essa busca incessante pela modernização foi um importante impulso para a verticalização do centro de São Paulo. Bastide observou que o passado não participava da vida cotidiana do paulista, "daí a vontade de criar sempre coisas novas, de não se satisfazer com ambientes antigos (...), mas de se modernizar, de buscar tudo que é novidade" (1979: 146) e, então o professor francês concluiu: "O paulista constrói o cenário à imagem de seu século, para depois demolir quando o gosto mundial começa a se transformar." (1979: 147).

Os primeiros arranha-céus de São Paulo datam da década de 1920, época em que os ventos internacionalistas trouxeram ao Brasil as novidades da arquitetura moderna que possibilitaram, nas décadas seguintes, a difusão dos arranha-céus no cenário paulistano. O desenvolvimento de novos materiais como o concreto armado possibilitaram inovações técnicas que por sua vez deram maior liberdade para os arquitetos promoverem a conciliação da técnica com a arte. Com a possibilidade da produção em massa, essas construções seriam mais econômicas, o que as tornaria mais acessíveis ao grande público. Também havia a busca da autonomia dos arquitetos que procuravam se distanciar do campo da engenharia. Foram esses, em linhas muito gerais, alguns dos argumentos defendidos por Lúcio Costa, um dos personagens centrais da arquitetura moderna brasileira, para legitimar entre nós a nova arquitetura (COSTA, 2003: 39 – 52).

Essa nova arquitetura, que propunha a conciliação da técnica e da arte, o uso racional dos espaços e materiais era inspirada pelas teorias do arquiteto e urbanista Le Corbusier, que influenciou o grupo de arquitetos carioca, liderados por Lúcio Costa. De passagem pelo Brasil no final da década de 1920, Le Corbusier fez conferências em que difundia suas teorias para a arquitetura e o urbanismo. Retornou na década seguinte a convite do governo brasileiro, deixando um esboço de projeto para a construção do edifício que abrigaria o Ministério de Educação e Saúde, que inspirou o projeto final do grupo de arquitetos liderados por Lúcio Costa, um primeiro impulso para colocar a arquitetura moderna brasileira em evidência no cenário mundial.

O contexto mais geral dessa eclosão da arquitetura moderna no Brasil foi analisado pelo crítico de arte carioca Mário Pedrosa (2003). Em seu texto, Pedrosa lembra que na década de 1930, o Brasil passava por dificuldades em função da crise econômica mundial de 1929. Além disso, o Brasil estava sob a ditadura de Getúlio Vargas. Levado ao poder com a promessa de avanços econômicos e sociais, a ditadura de Vargas utilizou-se intensamente da propaganda para passar a ideia de que o Brasil caminhava à passos largos rumo ao progresso e à prosperidade. Pedrosa lembra que a ditadura "buscou em sua tendência totalitária atrair a si os jovens arquitetos cujas ideias e concepções era, entretanto, de inspiração completamente oposta" (2003: 100). Os construtores, por sua vez, "utilizaram-se do poder de ação dos ditadores para pôr em prática as suas ideias" (2003: 100). Então, Pedrosa conclui:

> A ditadura lhes ofereceu esta possibilidade, mas resultou daí uma contradição, ainda não totalmente superada, entre os ideais democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura, entre seus princípios racionais e funcionalistas e as preocupações da autopropaganda, de exibição de força, o gosto do suntuoso e da riqueza para impressionar os responsáveis pela ditadura, simbolizada, talvez, então, pelo 'brio' às vezes excessivo e as formas gratuitas que se tornaram moda (PEDROSA, 2003: 101).

Da análise de Pedrosa sobre a autopropaganda que os construtores fizeram para o Estado, é preciso assinalar que propaganda servia aos dois lados. Se por um lado os arquitetos podiam se utilizar da cooptação do Estado para colocarem suas ideias em prática, o Estado, assim como a elite, aqui também representada pelos grandes industriais brasileiros, contratavam esses construtores e arquitetos para construírem suas residências e edifícios comerciais como forma de passar uma mensagem de poder, reforçando o que disse o sociólogo, antropólogo e dramaturgo Jean Duvignaud ao analisar as cidades industriais americanas:

> O 'burguês-conquistador' em suas exposições universais e nas cidades americanas decora e modifica o mundo que ele domina. As festas que concebe são de segurança e poderio porque quer impor o símbolo de uma força inalterável (DUVIGNAUD, 1983: 166-167).

Ao olhar para as cidades americanas de Chicago e Nova York, Duvignaud pensa na arquitetura que ele chama de industrial porque é produzida em massa, como um símbolo do poder do capital, que é materializado no concreto-armado, no ferro e no vidro, materiais a partir dos quais se erguem os arranha-céus. Esse símbolo do poder econômico carrega ainda o caráter de permanência, o símbolo é o próprio local onde o homem trabalha e vive (DUVIGNAUD 1983). Mas Duvignaud olha para a outra questão também comentada por Pedrosa, que são os ideais sociais e democráticos da arquitetura moderna. O intelectual francês relembra os projetos de Wright, Gropius, Le Corbusier que pensaram em espaços de reconciliação dos homens, independentemente da condição social, mas que ficaram relegados a uma certa utopia, porque o congraçamento dos povos não dialoga com a

sociedade industrial. Também aqui no Brasil, talvez mais do que em muitos outros lugares do mundo, essa dimensão social da arquitetura moderna ficou em segundo plano, pelo menos nos primeiros anos, questão que será melhor explorada mais à frente.

Mais um aspecto importante que deve ser recuperado da análise de Pedrosa, transcrita mais acima, é quando o crítico carioca critica o uso excessivo de formas gratuitas como uma maneira de seduzir os que detinham o poder. É certo que embora a arquitetura moderna no Brasil fosse marcada pela internacionalização, os arquitetos brasileiros procuraram desenvolver soluções originais que respondessem à problemas inerentes ao Brasil, como o caso da solução encontrada no *brise-soleil*. Um elemento que proporcionaria conforto térmico ao proteger o interior do edifício do sol tropical e que ao mesmo tempo era um elemento que conferia elegância e leveza às fachadas.

Havia, também, a busca pela originalidade animada por um forte sentimento nacionalista que implicava em diferenciar a cultura brasileira das demais culturas. Os intelectuais brasileiros – também eles cooptados para a propaganda do Estado que queria construir a imagem de um país próspero, unido e singular – estavam imersos na tarefa de delinear a brasilidade procurando uma forma de atenuar a ambiguidade traduzida pela tradição, representada pelo Brasil rural e arcaico, e o moderno, representado pelas metrópoles, procurando construir uma linha continuidade entre esses dois opostos.

Ao analisar o contexto da arquitetura paulista, Luís Saia assinala a proximidade dos arquitetos com os intelectuais (2003). Nesse ponto, a arquitetura moderna brasileira que até então se expressava muito mais por meio da internacionalização, da modernização racional, dedicada a responder às necessidades do homem moderno, deveria, também, ser parte da brasilidade. A proposta era imaginar uma linha que ligaria a originalidade do barroco colonial brasileiro com a arquitetura moderna brasileira. Desta maneira, essa ambiguidade entre o arcaico e o moderno seria resolvida por meio da arquitetura, já que essa ainda era uma questão impossível de ser resolvida nos campos econômico e social.

Essa ligação entre a arquitetura moderna em evidência no cenário mundial e o barroco colonial animou alguns intelectuais mais influentes no cenário cultural paulistano e carioca, dentre eles Mário Pedrosa, que comenta as formas curvas, adotadas com frequência nos projetos de Oscar Niemeyer como uma aproximação do barroco, atribuindo essa aproximação ao traço cultural brasileiro:

> ... Oscar Niemeyer, obedecendo sem dúvida às exigências de seu temperamento, se entrega cada vez mais a um gosto barroco pelas grandes formas irregulares e amplas curvas. (...) Há perigo em confundir os volumes articulados com o perfil sinuoso das curvas, mas, de todo modo, esta tendência corresponde talvez a uma constante cultural, se não for racial. O Brasil, não esqueçamos, nasceu sob o signo do barroco português e, parcialmente, do espanhol (PEDROSA, 2003: 103).

No entanto, essa aproximação da arquitetura moderna brasileira com o barroco não foi bem aceita inicialmente pelo próprio Oscar Niemeyer que, ainda muito preso aos

ideais de racionalidade da arquitetura moderna, seguindo a tendência internacionalizante da arquitetura, declarou em um texto de 1944 seu respeito às lições do passado, mas alegava que as velhas formas arquitetônicas não tinham mais sentido diante de novas possibilidades técnicas (NIEMEYER, 2003a). "Acreditamos somente na arquitetura feita sem compromissos, baseada nos novos processos construtivos e nos novos materiais aproveitados em todas as suas possibilidades" (NIEMEYER, 2003a: 244). No entanto, anos mais tarde, em 1958, Niemeyer relembrou a necessidade que ele e outros arquitetos modernos sentiam em seguir os ensinamentos de uma arquitetura purista à risca, mas que depois de algum tempo, quando a arquitetura moderna havia se fixado, surgiu, então a necessidade de os arquitetos imaginarem novas formas e novas soluções que refletissem sonhos e fantasias, que aquela arquitetura fria e racional seria incapaz de exprimir. Ao final do texto, Niemeyer lembra o encontro com Le Corbusier que ocorreu em 1947, quando o arquiteto francês reconheceu que Niemeyer fazia o barroco com concreto armado (NIEMENYER, 2003 b).

O aparecimento de linhas curvas nas fachadas de edifícios de São Paulo foi notado e comentado por Roger Bastide que vislumbrava um tipo de barroco moderno, que ao mesmo tempo marcaria a singularidade da arquitetura moderna brasileira e quebraria a racionalidade dos cubos de cimento dos arranha-céus modernos, trazendo harmonia ao conjunto urbano.

> O barroco que me parece estar nascendo se pretende ao modernismo arquitetural e pictural do mesmo modo como o barroco do século XVIII se pretendia à simplicidade do estilo jesuítico da Renascença. Há evolução, não reação, volta atrás.
>
> Mas essa evolução (...) parece-me de um enorme interesse para o Brasil. As cidades brasileiras, atualmente, justapõem artes diferentes e contraditórias em lugar de sintetizá-las numa harmoniosa fraternidade de linhas. (...) Não se trata de iniciar uma guerra contra esses imóveis modernos, eles correspondem a necessidades, às novas necessidades criadas entre os homens pela civilização moderna e ao nascimento de uma multidão de novas ocupações que não existiam na época dos sobrados e mucambos. Mas, as transformações a que me referi acima, que vão do modernismo clássico, ao modernismo barroco permitiram às cidades do Brasil tomarem um aspecto mais harmonioso. Não mais arranha-céus espremidos entre os quais se percebem ilhas do passado, mas conjuntos orgânicos em clima estético unificado (BASTIDE, 21/09/1947).

Bastide identificou nas linhas curvas o traço do barroco colonial brasileiro. "Ora, inúmeras fachadas modernas já se curvam, tornam-se sinuosas, no alinhamento das ruas formam como vagas imóveis, como ondas quebrando-se num rio asfaltado, sobre as calçadas escuras" (BASTIDE 21/09/1947). Para Bastide, o surgimento da linha curva na paisagem urbana de São Paulo traria um pouco de sensibilidade em face à racionalidade cúbica dos arranha-céus de então. Bastide acreditava que "o barroco não é somente um estilo arquitetônico, capaz de oferecer soluções formais e/ou ornamentais, mas é também

estilo de vida e sensibilidade que mobiliza os domínios do inconsciente, atiçando a imaginação onírica e os percursos dionisíacos da liberdade criadora" (PEIXOTO 2015: 42).

Também Lourival Gomes Machado, que realizou estudos sistemáticos sobre o barroco colonial brasileiro, destacou essa dimensão onírica que as inspirações barrocas conferiam à arquitetura moderna brasileira e, sobretudo, enfatizando essa linha de continuidade estabelecida entre o barroco colonial e a arquitetura moderna brasileira:

> ... a nós, nos basta a certeza de que a nova arquitetura brasileira corresponde fielmente às necessidades, às condições e à mentalidade do país e que, entre ela e a autêntica arquitetura dos tempos da colônia, só vai a diferença imposta pela dimensão temporal em cuja função variou a sociedade transformando-se no tocante às condições de vida e ao alcance da técnica. Tão perfeita é a correspondência que, por vezes, o observador sente revelar-se no risco dos edifícios novos, não o cubismo europeu do mestre, mas a gratuidade e as ilusões de perspectiva que foram, em seu tempo, o apanário do barroco, elemento histórico da arte do Brasil (MACHADO, 2003: 77 – 78).

No trecho acima, Lourival Gomes Machado, que foi aluno de Roger Bastide, reforça as impressões de seu antigo mestre ao destacar a quebra da racionalidade do cubismo por meio da introdução de elementos de inspiração barrocas na arquitetura moderna brasileira. Elementos esses que não só romperiam com a racionalidade das construções modernas, mas também seriam a continuação da tradição arquitetônica brasileira que havia sido iniciada com o barroco colonial.

A racionalidade da arquitetura moderna nos termos de Le Corbusier costumava ser bastante criticada, não só por Lourival Gomes Machado, como transcrito no trecho acima, ou como Roger Bastide, também destacado acima, mas por outros intelectuais influentes da época, como Sérgio Milliet e o próprio Mário de Andrade. Os chamados cubos de cimento, a decoração minimalista e despojamento de detalhes nas fachadas – o purismo pregado não só por Le Corbusier como por Mies Van der Rohe e outros – era objeto de críticas desses e outros intelectuais, inclusive europeus, que viam a racionalização da paisagem arquitetônica moderna como uma espécie de negação da sensibilidade humana, natural e necessária a todos os homens. "... essa arte utilitária deixe[a] um vazio na imaginação, uma espécie de lacuna na sensibilidade. Alguma coisa falta-nos e, com um pouco de sofrimento, sentimos-lhe a falta" (BASTIDE, 31/09/1947).

Havia o consenso de que arte moderna era mais capaz de responder às necessidades da vida moderna. Essas necessidades foram definidas por Flávio de Carvalho, que foi modernista, artista plástico e arquiteto, em um texto de 1938, chamado *A casa do homem do século XX* (2003). No texto, Flávio de Carvalho observa que o homem do século XX utilizaria a casa como um ponto de passagem e não mais como um lugar de proteção. Que o alargamento da noção de coletividade faria da cidade o centro da vida do homem e a consequente diminuição da importância da casa como único centro de atividade dos homens (2003: 52 – 53). Ao final do texto, Carvalho conclui que:

> A família patriarcal e matriarcal com os chefes quase divinizados perde gradualmente a sua importância como centro social e religioso e é substituída por um centro cívico geral, a cidade.
>
> Essa diminuição da importância da família na vida do homem é dos fatores determinantes mais poderosos das formas da cidade e da casa do homem do século XX (CARVALHO 2003: 55).

Os argumentos defendidos por Flávio de Carvalho que reforçam as chamadas "máquinas de morar" (assim definidas nas teorias de Le Corbusier) contrastam com a análise sociológica que Roger Bastide lançou sobre essa questão das moradias modernas. Em um texto escrito em 1951, Bastide argumenta que "a casa não é feita para um homem abstrato, reduzido a necessidades e funções – mas para um homem de tal ou qual comunidade" (BASTIDE, 27/06/1951) rejeitando o internacionalismo homogeneizador, mas respeitando as particularidades de cada comunidade. No caso brasileiro, a sociedade foi formada a partir de uma forte mentalidade patriarcal que permanecia na sociedade daquele tempo e ainda hoje resiste. Como exemplo, Bastide recorreu às análises Gilberto Freyre, que observou que os apartamentos reproduziam essa sociedade patriarcal ao incluir as dependências para empregados próximos da área da cozinha.

Bastide prossegue sua análise sociológica da "máquina de habitar" observando a substituição da pedra, material do qual eram feitas as casas antigas, pelo vidro. Observa que "A janela que frequentemente ocupa toda a fachada põe o habitante virtualmente na rua" (27/06/1951). Também essa integração do interior com o exterior era uma tendência da arquitetura moderna internacional, mas Bastide observou que os moradores dos primeiros andares acabavam por dissolver a sua privacidade na coletividade. Se para Flávio de Carvalho o caminho natural do homem era dissolver-se na coletividade, Bastide defendia a ideia de que a sociedade brasileira conservava a mentalidade patriarcal, que as consequências dessas mudanças no hábito de morar, poderiam levar à dissolução do núcleo familiar, a unidade básica de uma sociedade. Como sugestão, Bastide propôs aos arquitetos, pensar uma forma de conciliar a "casa centrípeta" cujo centro é a intimidade da família com a "casa centrífuga" onde a intimidade se dissolvia no coletivo, a cidade vertical com seus arranha-céus e a estrutura horizontal da família (27/06/1951), construindo uma nova estética da casa, "que seria ao mesmo tempo máquina de morar e foco familiar – onde os elementos daquela sejam colocados e onde possa reviver a intimidade, mas agora em torno de objetos belos" (27/06/1951).

Ao comentar a arquitetura, Bastide analisou o arranha-céu, celebrou a originalidade que as inspirações do barroco trouxeram à arquitetura moderna brasileira, analisou as formas modernas de habitar com um olhar sociológico. Olhou também para a morfologia da cidade e observou sua dimensão sociológica. É certo que a arquitetura moderna brasileira refletiu uma característica muito geral da sociedade brasileira e se conservou como uma arquitetura elitista em seus primeiros anos, um tanto distante das propostas socializantes de

tornar-se acessível ao grande público. Esse foi um assunto muito discutido entre arquitetos e pensadores da época. A democratização da arquitetura moderna demorou um certo tempo para se materializar em conjuntos habitacionais, escolas e hospitais – o conjunto habitacional do Pedregulho, projetado por Affonso Reidy no Rio de Janeiro foi finalizado em 1952, um dos primeiros conjuntos habitacionais do país foi inaugurado em 1966 na cidade de Campinas, no interior de São Paulo. Isso porque a industrialização do país ainda não oferecia estrutura para se instalarem indústrias voltadas para a produção de materiais pré-fabricados que deveriam ser empregados em construções em massa. Além disso, a construção de habitações com fins sociais, hospitais e escolas dependiam do financiamento do Estado, que pouco fazia em relação à essas questões. Por isso, os benefícios sociais da arquitetura moderna ainda eram inacessíveis para a população brasileira.

Também no plano urbanístico ocorreram debates relacionados aos planos de ensino das faculdades que deveriam contemplar o urbanismo com maior ênfase, como cursos de aperfeiçoamento na área e muitas outras questões voltadas ao planejamento das cidades. Alguns desses debates sobre o caráter socializante da arquitetura e do urbanismo podem ser acompanhados em anais de congressos de arquitetos e revistas especializadas da época, dentre elas a *Habitat*, *Revista Módulo*, entre outras.

O crescimento acelerado das cidades implicava na necessidade de um estudo morfológico aprofundado, que tornaria possível desenvolver planos de adequação e regulamentação dos usos do espaço urbano que deveriam ser reunidas em planos diretores que também forneceriam as diretrizes para futuras intervenções urbanas. As regulamentações que disciplinariam os usos do espaço urbano era uma das questões centrais da arquitetura e do urbanismo modernos. Afinal, as inovações dessa nova arquitetura surgiram para responder à necessidade de reconstruir cidades europeias destruídas na I Guerra. A recuperação dessas cidades deveria ser rápida, daí o emprego de materiais pré-fabricados e o emprego de técnicas que permitissem construções em massa. A reconstrução dessas cidades deveria ser guiada por planos urbanísticos que trouxessem uma organização racional do espaço, preferencialmente divididos em zonas (residenciais, comerciais, de lazer, etc.) que deveriam se interligar por meio de grandes avenidas, tudo, zonas e avenidas, cercadas por amplas áreas ajardinadas. O próprio Le Corbusier desenvolveu diversos planos urbanísticos para chegar à sua cidade ideal. Dentre esses planos há a *Ville Radieuse*, apresentado pela primeira vez em 1924. Planos que não chegaram a se realizar. As duas cidades totalmente planejadas que surgiram foram Brasília, nossa capital federal cujo plano urbanístico foi de autoria de Lúcio Costa e a cidade de Chandigarh na Índia, cujo projeto contou com a contribuição de Le Corbusier. No mais, esses planos onde se desenhavam a cidade ideal ficaram apenas no plano utópico e foram esses os planos que Duvignaud sugeriu um estudo em passagem citada mais acima.

Se por um lado os planos nunca realizados de urbanistas modernos pensavam em um espaço urbano mais democrático, a realidade, ao menos de São Paulo, estava longe

de ser acessível às pessoas de todas as classes. Roger Bastide publicou um texto em que tomou de empréstimo parte do título da famosa obra do poeta Verhaeren para chamar *São Paulo de La cité tentaculaire*. A cidade tentacular para Bastide não era só aquela que avançava para as terras do fundo do vale, cidade que se estendia para o norte, para o sul, para o leste e para o oeste, sem qualquer disciplina urbana. Os tentáculos da cidade de São Paulo se movimentavam em todas as direções e na sua dinâmica, agregavam e segregavam. Bastide observava que a II Guerra havia interrompido o fluxo de imigrantes vindos da Europa e do Oriente para o Brasil ao mesmo tempo em que a industrialização brasileira estava em marcha acelerada. Com a carência de braços europeus, os negros passaram a ser absorvidos pelo mercado de trabalho e mantinham uma relação igualitária de trabalho com os brancos. Esse, para Bastide, era o movimento de agregação dos tentáculos da cidade. No entanto, esses negros, especialmente aqueles que melhoravam de vida e eventualmente ascendiam em posição social, eram rechaçados pelos brancos nas relações sociais, obrigando-os a construir relações entre seus pares, fundando suas próprias associações atléticas, clubes, etc. e, por consequência, provocando fissuras no interior dessas relações, onde a população negra em ascensão rejeitava a população negra mais pobre, reproduzindo o preconceito do qual sofriam por parte dos brancos – esses eram os movimentos de segregação.

No entanto, esses não eram os únicos movimentos de agregação e segregação dos tentáculos da cidade. São Paulo era uma metrópole cosmopolita que abrigava uma imensa população imigrante de várias nacionalidades e etnias. Esses imigrantes vindos de origens diversas se organizavam em colônias por vezes bastante fechadas que construíam seus próprios centros sociais como forma de preservar a cultura da terra natal, mesmo que de forma parcial. Cada uma dessas colônias se concentrava em bairros como o Braz dos italianos, a Vila Mariana dos alemães, a Penha dos espanhóis, Liberdade dos japoneses, a região de comércio da Rua 25 de Março dos libaneses e assim por diante. Da mesma forma que ocorria com os negros, os tentáculos da cidade agregavam a todos convidando-os a produzir riquezas na indústria e no comércio. No entanto, a convivência de tantas nacionalidades produzia tensões e exclusões, inclusive por parte dos brasileiros em relação aos estrangeiros que geralmente eram mais estudados, muitos iniciados em algum ofício. Havia um certo temor de que o mercado de trabalho privilegiasse esses imigrantes mais bem preparados colocando os brasileiros em condição de inferioridade. O abrasileiramento desses imigrantes foi objeto de políticas públicas na área do ensino paulista ao longo das décadas de 1930 e 1940. É certo que, como observa Bastide, o brasileiro era tradicionalmente amigável (BASTIDE, 1952), as tensões geradas pelos contrastes entre as diversas culturas se acomodavam, apoiadas em uma relação de coexistência relativamente pacífica em um país multirracial e ainda jovem, cuja cultura encontrava-se em estado fluído que o tempo se encarregaria de cristalizar (BASTIDE, 1979).

No entanto, é possível imaginar que esses movimentos de inclusões e exclusões

eram potencializados por aspectos como falta de espaços de convivência como parques em uma evidente descontinuidade nas iniciativas do Conselheiro Antônio Prado, prefeito da cidade de São Paulo na década de 1910, que incentivava a construção de parques vendo nesses espaços a possibilidade de convivência policlassista despertando na população ideais de civilidade e cidadania (SEVCENKO, 2000). Além disso, a concentração dos divertimentos no centro da cidade dificultava o acesso de moradores dos bairros afastados do centro. Isso sem mencionar dificuldades de mobilidade e outras mazelas como o déficit habitacional e as carências de infraestrutura básica. Questões que poderiam ser amenizadas por meio de intervenções urbanísticas planejadas. No entanto, esses não eram problemas que deveriam ser resolvidos pela iniciativa exclusiva dos arquitetos – somente na década de 1960 que surgiu em São Paulo o Grupo Arquitetura Nova que se propôs a discutir mais intensamente a ação do arquiteto articulada com uma ação cultural e política. Essas eram questões sociais, econômicas e políticas. São Paulo, desde o início do século XX esteve sob forte influência da especulação imobiliária que, de braços dados com o poder público, determinou a abertura de novos bairros, verticalizou o centro e orquestrou o crescimento desordenado da cidade – o melhor exemplo do desinteresse em estruturar o crescimento da cidade foi o fato de que o primeiro plano diretor da cidade de São Paulo foi aprovado somente em 1972.

Os tentáculos da cidade de São Paulo observados por Bastide, expandiram-se desordenadamente. O mestre francês observou e comentou a cidade e seu ritmo veloz, com sua paisagem construída pelas mãos dos arquitetos, predominantemente na forma cúbica, mas com algumas curvas que remetiam ao distante passado colonial. Observou, também que esses tentáculos promoveram mais exclusões que inclusões. Nessa dinâmica desordenada, a cidade ampliou desigualdades e reforçou a sensação de caos que perturbava as almas paulistanas daqueles (e destes) tempos.

Como foi possível entrever neste texto, as análises de Bastide tinham sempre a marca do sociólogo e não raro, eram dotadas de uma certa poética. É que para o professor francês, a sociedade era construída por homens. Em sua compreensão não se encaixavam fórmulas pré-estabelecidas, que reduziam os fenômenos a coisas estáticas. A sociologia de Bastide era dotada de sensibilidade que o tornava mais suscetível a perceber os movimentos. Por isso, seus textos sempre oferecem possibilidade de diálogo com outros pensadores sejam contemporâneos a ele, ou mesmo do nosso tempo.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. (1979). Brasil, terra de contrastes. São Paulo: DIFEL. – (1952) Sao Paulo La cité tentaculaire. Le Courrier, ago – set, p. 9. – (1951) Estética de S. Paulo II – A cidade vertical. Jornal O Estado de S. Paulo (27 jun.). – (1947) A volta ao barroco ou a lição do Brasil. Diário de Notícias (21 set.). – (1943) A França noturna. Diário de S. Paulo (26jun.).

COSTA, Lucio. (2003) Razões da nova arquitetura. In: XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naif, p. 39 – 52.

CARVALHO, Flávio. (2003) A cada do homem do século XX. XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naif, p. 52 – 55.

DUVIGNAUD, Jean. (1983) Festas e Civilizações. Fortaleza: Ed. Edições Universidade Federal do Ceará, p. 149 – 174.

MACHADO, Lourival Gomes. (2003) A renovação da arquitetura brasileira. XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naif, p. 75 – 78.

NIEMEYER, Oscar. (2003 a) Pampulha: arquitetura. XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naif, p. 244 – 245 –NIEMEYER, Oscar. (2003 b) Contradição na arquitetura. XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naif, p. 245 – 248.

PEDROSA, Mário. (2003) A arquitetura moderna no Brasil. XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naif, p. 98 – 106.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. (2015) A viagem como vocação. Itinerários, parcerias e formas de conhecimento. São Paulo: EDUSP.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. (1983) Nostalgia do outro e do alhures: a obra sociológica de Roger Bastide. In: FERNANDES, Florestan, QUEIROZ, Maria Isaura Pereira (orgs). Roger Bastide. São Paulo: Ed. Ática, p. 7 – 75.

SAIA, Luis. (2003) Arquitetura paulista. XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naif, p. 106 – 119.

SEVCENKO (2000). Pindorama Revisitada cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Peirópolis, p. 68 – 112.

XAVIER, Alberto (org.). (2003) Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naif.

http://www.cdhu.sp.gov.br/institucional/quem-somos (Consulta: 12/02/2020).

CAPÍTULO 4

EM GOIÂNIA: 3 CASAS DE LIBESKIND

Data de submissão: 11/09/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Eurípedes Afonso da Silva Neto
Prof. Dr. Auxiliar Universidade Estadual de Goiás
Arquitetura e Urbanismo
(UEG/CET)

RESUMO: Em Goiânia, fundada trinta e seis anos após Belo Horizonte e vinte e sete anos antes de Brasília, percebe-se uma cidade jovem cujo intuito modernizador de concepção do desenho urbano passa a influenciar também as edificações e, em particular, as residências. A casa torna-se elemento de experimentação conceitual e prática no Modernismo nacional, e, na capital goiana, se mostra como representante ativo desse período de desenvolvimento da arquitetura. É nesse contexto que teremos o exercício do arquiteto David Libeskind, que por meio de três residências, projetadas em 1952, 1955 e 1966, cria ícones de sua produção. No presente artigo será explorada a narrativa da história, do ambiente construído e da documentação dessas obras que tiveram importante participação na consolidação da arquitetura nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Goiânia. david libeskind. modernismo. habitação.

IN GOIÂNIA: 3 HOUSES FROM LIBESKIND

ABSTRACT: In Goiânia, founded thirty-six years after Belo Horizonte and twenty-seven years before Brasília, a young city is perceived whose modernizing intention of conceiving urban design also influences buildings and, in particular, residences. The house becomes an element of conceptual and practical experimentation in national Modernism, and in the capital of Goiás, it shows itself as an active representative of this period of architectural development. It is in this context that we will have the exercise of the architect David Libeskind, who through three residences, designed in 1952, 1955 and 1966, creates icons of his production. In this article, the narrative of history, the built environment and the documentation of these works that played an important role in the consolidation of national architecture will be explored.

KEYWORDS: Goiânia. david libeskind. modernism. house.

EN GOIÂNIA: 3 CASAS DE LIBESKIND

RESUMEN: En Goiânia, fundada treinta y seis años después de Belo Horizonte y veintisiete años antes de Brasilia, se percibe una ciudad joven cuya intención modernizadora de concebir el diseño urbano también influye en los edificios y, en particular, en las residencias. La casa se convierte en un elemento de experimentación conceptual y práctica en el modernismo nacional, y en la capital de Goiás, se muestra como un representante activo de este período de desarrollo arquitectónico. Es en este contexto que tendremos el ejercicio del arquitecto David Libeskind, quien a través de tres residencias, diseñadas en 1952, 1955 y 1966, crea íconos de su producción. En este artículo, se explorará la narrativa de la historia, el entorno construido y la documentación de estas obras que jugaron un papel importante en la consolidación de la arquitectura nacional.
PALABRAS-CLAVE*:* Goiânia. david libeskind. modernismo. vivienda*.*

GOIÂNIA

Goiânia nasce de um discurso construído a partir de supostas necessidades geográficas que seriam fundamentais ao desenvolvimento de uma capital estadual. Como consequência desse argumento, Vila Boa, sede do poder administrativo desde 1737 (DAHER, 2003, p. 25), que se encontrava implantada em região acidentada de vales e morros, estaria fisicamente impossibilitada de receber as benesses de uma almejada, e tida como indispensável, modernidade.

Apesar da idéia de deslocamento da estrutura governamental ser recorrente desde o período colonial, somente pelo comando de Pedro Ludovico (1891/1979), apoiado por Getúlio Vargas (1882/1954) (MANSO, 2001, p. 30), sob a tutela do movimento de Marcha para o Oeste (IBGE, 1942, p. 1), que a transferência se torna realidade.

Legalmente por decreto e simbolicamente pela primeira missa, a nova capital é fundada em 1933 (MONTEIRO, 1938, p. 67). Porém, a mudança definitiva só ocorre em 1937 (SABINO, 1960, p. 47) e seu batismo cultural – evento que reuniu atividades culturais, econômicas e políticas – tido como a apresentação da nova capital ao Brasil, se dará em 1942 (NETTO, 1993, p. 15).

Ainda assim, mesmo após 10 anos do decreto fundacional, o desenvolvimento será lento e apenas toma corpo com o término da II Grande Guerra, juntamente a um início de recuperação econômica nacional. Fatores como a ferrovia (construída em 1951), as políticas desenvolvimentistas do período, a pavimentação de rodovias, a aberturas de novas ligações viárias e o fornecimento contínuo de energia acabam por prepará-la materialmente para receber as nascentes diretrizes do Modernismo na arquitetura.

A partir desse momento se dá também o início de uma maior atualização tecnológica na construção civil local. O aprimoramento no uso de concreto armado, o acesso facilitado ao vidro, ferro e mão de obra qualificada, não apenas no canteiro, mas também no projeto, permitem a elaboração de edifícios mais altos e com maiores vãos livres, instigando

utilização das novas técnicas e apoiando a aceitação da nova expressão.

Esse desenvolvimento leva ao consequente aumento da população, e assim cresce também a procura por mais serviços, produtos e opções culturais. Profissionais liberais como médicos, engenheiros, administradores, arquitetos e artistas passam a compor o cenário econômico local e quase sempre serão os clientes que anseiam por uma nova maneira de morar.

No plano cultural a década de 1950 testemunhou a criação de universidades, a fundação da Escola Goiana de Belas Artes (1952), as realizações do I Congresso Nacional de Intelectuais (1954), que, entre outros fatores, preparam-na também intelectualmente para a recepção dessas novas ideias (MORAES, 1991, p. 37-38). Acontecimentos que espelham um nascente anseio de integração às tendências artísticas mais avançadas presentes nas principais cidades do país, em especial Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

E ao observar Goiânia, fundada trinta e seis anos após Belo Horizonte e vinte e sete anos antes de Brasília, percebe-se uma cidade jovem. O plano diretor (Figura 1) de Attilio Corrêa Lima (1901/1943; ENBA) difere de grande parte dos núcleos urbanos posteriores e leva em consideração fatores locais e da vida moderna, pensando em uma disciplina de trânsito eficiente e zoneamento rigoroso (BRUAND, 2003, p. 351).



Figura 1: Plano geral da cidade de Goiânia 1933 por Attílio Corrêa Lima.

Fonte: DAHER (2003, p. 134)

O intuito modernizador de concepção do desenho urbano passa a influenciar também as edificações e, em particular, as residências. Essas são mais um agente do processo de adequação da cidade para receber o ideal da modernização. A capital vai se tornar o ponto

central do Modernismo no estado.

Por ser a moradia um elemento existente em todas as culturas, cenário da vida e onde várias atividades se sobrepõem, torna-se também agente modificador da paisagem urbana, que interage através de sua implantação, volumes, materiais, desenho ou mesmo pela maneira de apropriação dos proprietários.

Esse viés sociológico intrínseco é uma das características que torna a tipologia tão rica. A casa torna-se elemento de experimentação conceitual e prática no Modernismo nacional e, em Goiânia é representante de um momento significativo de modernização, ligando-se a outros acontecimentos como o desenvolvimento do Centro-Oeste (SABINO, 1980, p. 272-273). São pequenos elementos que sintetizam um momento de novas experimentações e movimentação social e cultural.

O pensamento arquitetônico do Modernismo se distingue pelo raciocínio destoante das conceituações tradicionais de arquitetura, no conceito de residência principalmente. Ao tratá-la com uma máquina de morar, Le Corbusier (1887/1965) cria um novo padrão para a habitação, de ordem prática e construtiva (CORBUSIER, 2004, p. 97).

Essa ruptura entre o tradicional e o novo é um dos pontos de maior destaque no Modernismo. Segundo Mircea Eliade (ELIADE, 1992, p. 48), ao tratar a moradia desse modo, em que se troca de casa como quem troca de roupa, Corbusier desfaz os laços com a tradição e o sagrado, transformando-a em um espaço funcional e secular.

As novas residências mostraram-se como rompimentos em uma cidade na qual vinham sendo construídas obras nos mais diversos estilos, apresentando linguagem mais decorada, com ornamentação classicizante e planta ainda muito compartimentada. A ruptura trazida pelas casas de linhas retas e planos bem definidos, se mostra mais perceptível devido ao fato de grande parte da população ainda estar vinculada à tradição agrária mais conservadora (DAHER, 2003:28). Tratava-se de cidade ainda com marcante característica provinciana (OLIVEIRA, 2002:23).

Em Goiânia alguns arquitetos produziram residências de caráter Modernista. Maria Diva e Maria Heloísa nos esclarecem a formação de alguns profissionais que atuaram na cidade entre os anos 1950 e 1975 (VAZ; ZÁRATE, 2004). Dentre eles temos Luis Osório Leão (1931/ - ; FAU-USP), que trabalhou com Vilanova Artigas (1915/1985; Poli-USP); Silas Varizo (1935/ -), formado pela Faculdade do Brasil, trazendo experiências profissionais com Maurício Roberto (1921/1996; ENBA) e Sérgio Bernardes (1919/2002; Universidade do Brasil); e David Libeskind (1928/2014), graduado pela Universidade de Minas Gerais, autor de vários projetos em São Paulo e que trabalhou em Goiânia concebendo algumas obras.

Na cidade, o exercício do arquiteto Libeskind se deu por meio de três residências, projetadas em 1952, 1955 e 1966 (BRASIL, 2007). A primeira, encomendada por José Félix Louza, a segunda requisitada pelo empresário Haji Askar e a terceira por Abdala Abrão. Neste artigo vou tratar de cada uma delas, mas antes se faz necessário repassar um breve

histórico da trajetória do profissional.

DAVID LIBESKIND

Paranaense, David Libeskind nasce em 1928 e ainda nos primeiros anos de vida se muda com a família para Belo Horizonte. Nessa cidade consolida as bases de sua formação artística mantendo contato com artistas e arquitetos como Alberto Guignard (1896/1962), Sylvio de Vasconcellos (1916/1979; EAUMG) e Mendes Guimarães Júnior (1920/1968; EAUMG) (STINCO, 2005) mesmo antes do acesso à universidade.

Na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) cursa arquitetura no período compreendido entre os anos de 1948 e 1952. Antes de se graduar, Libeskind, junto com o amigo Décio Correa Machado, mantém escritório em Belo Horizonte de 1951 a 1952 concebendo uma série de projetos que não vão sair do papel.

Porém, alguns são edificados, como as residências de José Maria Rabello e de Ângelo Aurélio Rezende Lobo, ambas em Belo Horizonte. A casa de José Félix Louza é edificada em Goiânia ainda no contexto de prática profissional como recém-formado.

No ano de 1953 o arquiteto se estabelece na cidade de São Paulo, onde entra em contato com vários personagens da arquitetura nacional, como Luis Saia (1911/1975; Poli-USP), Vilanova Artigas e Rino Levi (1901/1965). Associado ao IAB-SP, vai intensificar a convivência com grandes nomes do cenário cultural brasileiro.

Na capital paulista o cenário arquitetônico é pujante e a influência do arquiteto por parte de outras experiências nacionais e internacionais é nítida, o contato com a linguagem do Modernismo passa a ser muito mais próximo. Obras de Richard Neutra (1892/1970) merecem edição brasileira em 1950 (WILHEIM, 1950), as *Case Study Houses* estavam em franca produção, Rino Levi e Oswaldo Bratke (1908/1997; MACKENZIE) possuíam acervo de obras consolidadas no cenário do período.

Já em 1955, aos 26 anos, por meio de um concurso fechado em uma iniciativa do empreendedor argentino José Tjurs (1901/1977), seu projeto é escolhido para a edificação do Conjunto Nacional (Figura 2), situado na Avenida Paulista (PINI, 2000). O terreno era então ocupado pela Vila Horácio Sabino, edificação *art nouveau* considerada uma das obras mais importantes de Victor Dubugras (1868/1933) (HOMEM, 1996), que foi demolida para dar lugar ao recente empreendimento.

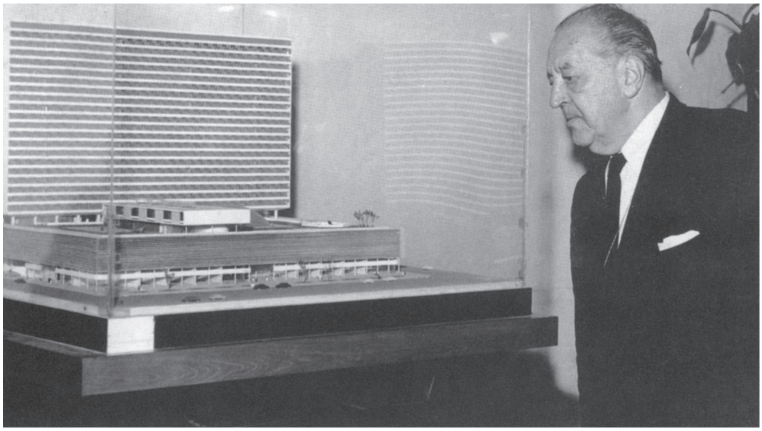


Figura 2: Maquete do Conjunto Nacional.

Fonte: BRASIL (2007, p. 36).

O novo edifício, com 150.000 m², que agrega diversos usos, acaba por se tornar um marco na produção do arquiteto e também um novo ícone do tecido urbano de São Paulo. A inserção e ligação direta do complexo com a rua, bem como o cuidado com a relação público/privado são atitudes que permanecerão em grande parte dos projetos de Libeskind, inclusive nas residências unifamiliares (VIÉGAS, 2003).

Mesmo o programa de necessidades das casas sendo estritamente privado, o arquiteto vai encontrar caminhos de relacionar essas edificações de maneira mais respeitosa com o espaço público. A implantação, a ausência de muros e o decoro dos materiais em contato direto com o espaço exterior fazem com que a residência não se torne um objeto isolado ou negue o tecido urbano.

Ainda 1955, Libeskind é convidado para ocupar o cargo de diretor do Departamento Artístico do IAB-SP, tendo como principal realização a primeira exposição individual do artista Alberto Veiga Guignard, fluminense radicado em Minas. Também nesse ano projeta sua segunda obra em Goiânia, a residência de Haji Ascar, que precede uma ótima safra com mais de 15 projetos residenciais edificados nos próximos 5 anos.

Já a sua última obra na capital goiana, casa projetada para Abdala Abrão em 1966, sucederá um período de intensa produção de projetos institucionais e para habitação coletiva, em uma fase de maturidade e produção consolidada. Entre os anos de 1960 e 1970, intensifica também seus trabalhos artísticos como pintor.

O arquiteto ainda desenvolvia trabalhos de ilustração, sendo responsável pelo desenho de várias capas de revistas como Arquitetura e Engenharia, Visão, AD, Revista de Engenharia Mackenzie. Parte profissional que se desenvolvia desde a formação em Belo Horizonte. Na metrópole São Paulo ele retoma as artes plásticas, recebendo prêmios, e sua produção prossegue em meio às artes plásticas e à arquitetura.

RESIDÊNCIA JOSÉ FÉLIX LOUZA . 1952

Ao visitar a irmã em Belo Horizonte, no início da década de 50, o proprietário José Félix Louza se depara com algumas casas projetadas por Libeskind. Provavelmente as residências de José Rabello e Ângelo Rezende, únicas edificadas até então. O projeto foi encomendado ao arquiteto em 1952, construído por José Quintilhiano, ficou pronto em 1953. Uma obra do início da carreira de Libeskind que seria uma das primeiras de uma série de casas (Figura 3) publicadas em periódicos internacionais.



Figura 3: Residência José Félix Lousa.

Fonte: L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (n. 73, p.71, 1957).

A residência encomendada, de aproximadamente 350,00 m², foi implantada em terreno de esquina, junto a uma das principias avenidas da cidade. Delimitada na face Noroeste pela Avenida Paranaíba e na face Sudoeste pela Rua 74, encontra-se em um centro de confluência da cidade, espaço turbulento, atingido pelo movimento local. Atualmente o entorno piorou, o movimento é mais intenso devido aos diferentes e novos usos implantados na região próxima.

Circundada por edifícios residenciais de grande porte, feira de ambulantes, estacionamentos e postos de serviços, a privacidade permanece intacta, algo que merece admiração por se tratar de uma obra edificada no centro da cidade, sem muros, possuindo relação direta com a rua.

Notadamente introspectiva, obedecendo apenas aos afastamentos frontais, a casa se limita apenas pelos muros vizinhos, laterais (Figura 4). O arquiteto, mesmo voltando o espaço para o interior do lote, não se esquece da rua. Ao fazer uso dos painéis cerâmicos e dos elementos vazados, o decoro arquitetônico se volta para o domínio público, evidenciando a preocupação com a inserção da edificação no contexto urbano.

Os planos verticais vazados ou maciços fazem a transição de interior/exterior. Libeskind usa recursos miesianos ao esconder a porta de acesso por meio do prolongamento dos planos. A volumetria é dominada pela horizontalidade, térrea, com um programa de necessidades enxuto (garagem para único carro, sala de estar/jantar, copa/cozinha, três

dormitórios, banho social, banho íntimo, quarto de serviços, banho de serviços e área de serviços).

Ao tratar o volume com formas puras, o autor retira da qualidade material dos elementos, como o cobogó e revestimentos, a riqueza da composição formada pelos planos horizontais e verticais.

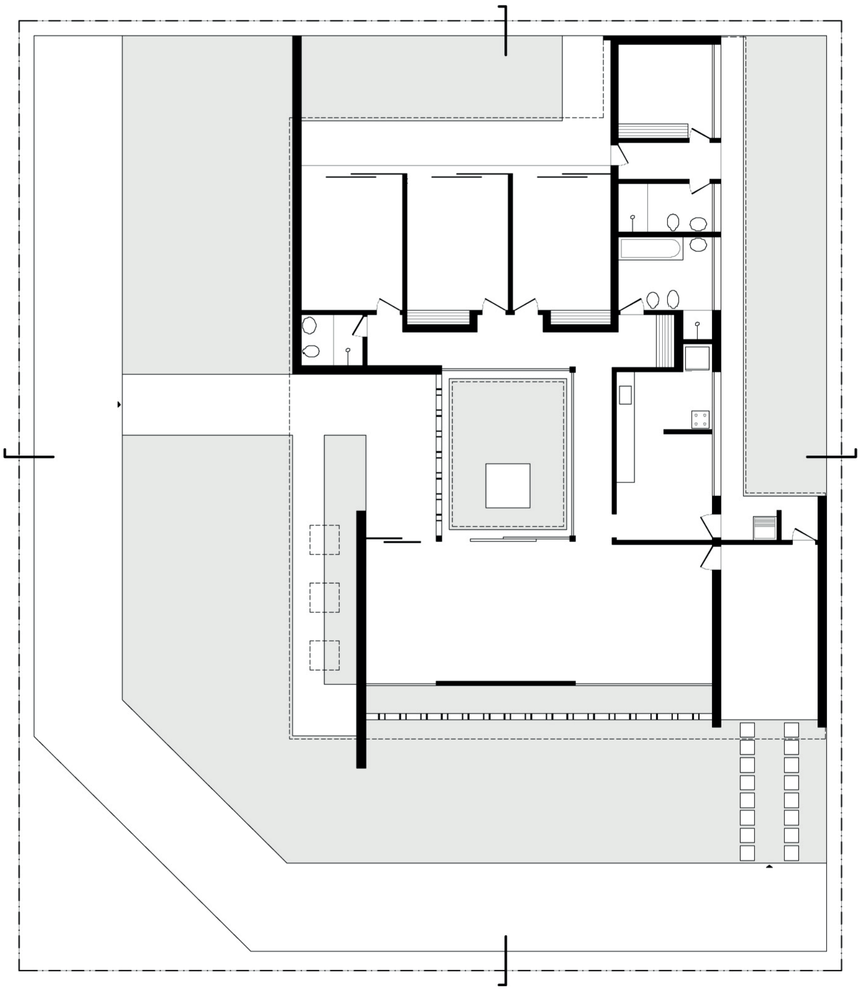


Figura 4: Planta do térreo, sem escala, Residência José Félix Lousa.

Fonte: Desenho do Autor.

A partir da Avenida Paranaíba temos a gradação dos painéis de fechamento que se intercalam em um jogo de sobreposições, cria um ambiente interno cada vez mais íntimo e faz a transição público/privado. Revestido de cerâmica, o primeiro plano é o mais próximo da avenida, seguido pelo fechamento de azulejos decorados e por fim com o terceiro painel

configurado pelos elementos vazados.

O telhado, Brasilit, de pequena inclinação, foi instalado em vários planos – outro fator que contribuiu com a diminuição da altura da platibanda. Assim como os elementos vazados executados na obra, essa solução se adequou às condições materiais disponíveis no local, que não permitia as sofisticadas impermeabilizações de cobertura e não possuía mão de obra qualificada.

Voltada para Rua 74, a elevação sudoeste é marcada pelo plano de elementos vazados que ventila a área social, trabalhando tal qual um muxarabi, o que permite aos que estão dentro da casa perceber a movimentação exterior, sem que a situação contrária aconteça. O volume da garagem age como um arremate da parede de elementos vazados ao mesmo tempo em que configura uma zona de sombra trabalhando com o contraste de claro/escuro da elevação.

Trata-se de uma obra cuja organização em muito difere das obras anteriormente edificadas na cidade. Toda a casa é organizada a partir de três pátios. O pátio social faz a transição entre social e íntimo, o pátio íntimo garante ventilação e iluminação natural nos quartos e o pátio de serviços permite a articulação dos serviços nos quartos e cozinha completamente independente das áreas sociais.

São os pátios que permitem que a casa se feche para o exterior sem perder qualidades espaciais e de salubridade. Pelo uso dos panos de elemento vazado, a obra, visualmente introspectiva, permite que o ar renovado permeie todo o seu interior. Dentro e fora passam a ser conectados e todos os ambientes se comunicam de alguma maneira com áreas verdes.

O acesso social nos leva a um bloco que conjuga sala de estar e sala de jantar. A fluidez espacial que permeia os três setores da casa é conseguida através do pátio central que organiza todos os ambientes. O elemento permite que a rigidez da setorização seja diluída por meio da conexão visual, um vazio que facilita a entrada de luz e verde no interior da casa.

Os quartos são dispostos enfileirados, voltando-se para o pátio íntimo, de maneira que as portas possam ser completamente abertas, ventilando e iluminando os ambientes sem perda de privacidade. Esse pátio faz a conexão com o bloco de serviços, configurado pela garagem, cozinha, copa e dormitório.

Na obra ainda persiste grande parte dos ideais do arquiteto. Algumas modificações foram realizadas, porém não descaracterizam o conceito como todo. O pátio social teve suas paredes de vidro trocadas por alvenaria; na sala de estar o pano de vidro que antecedia o cobogó foi reduzido a uma pequena porta; nos quartos as aberturas, originalmente de correr, que se voltavam para o pátio foram trocadas por portas de abrir comuns e a copa/cozinha agora se configura apenas como cozinha.

Os proprietários permanecem os mesmos, o que explica as poucas modificações realizadas. Trata-se de uma obra concebida fora dos padrões usuais da região, pensando-

se em espaços conectados e iluminados, e é notável que ainda se conserve plasticamente intacta. A manutenção dos revestimentos e usos, o volume sem adendos, a estrutura original da planta, nos evidencia a força criativa do arquiteto que ainda resiste após mais de 65 anos desde o risco original.

RESIDÊNCIA HAJI ASCAR . 1955

A segunda obra de David Libeskind em Goiânia, de 1955, apresenta mais uma série de soluções inéditas na cidade. Contratado pelo casal Haji e Salma Ascar, empresários do ramo imobiliário de Goiânia que admiravam a residência de José Félix, o arquiteto realizou o projeto, agora para um terreno muito mais amplo, com mais de 1.400 m².

Construída por Tristão da Fonseca Neto, foi finalizada em 1957 para atender o casal e mais três filhos. Algumas diferenças entre as maquetes iniciais (Figura 5) e as fotos da obra logo após a entrega (Figura 6) nos evidencia algumas modificações como o muro ondulado e a posição da varanda – originalmente situada mais à direita e com posicionamento final no centro do vão da fachada.

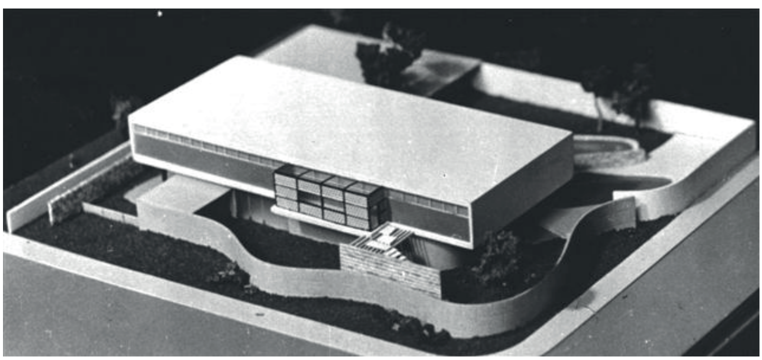


Figura 5: Maquete Residência Haji Ascar.

Fonte: David Libeskind (Acervo de Luciana Tombi Brasil, S.D.)

Novamente a volumetria é marcada pela horizontalidade, dessa vez em dois volumes distintos, sendo o superior um prisma horizontal fechado nas laterais e aberto tanto no lado frontal quanto no posterior. Apesar das grandes dimensões desse volume, o impacto urbano é minimizado pelos generosos afastamentos e pelo muro, que faz a transição de escalas.



F

igura 6: Residência Haji Ascar após conclusão da obra.

Fonte: David Libeskind (Acervo de Luciana Tombi Brasil, S.D.)

Na parte inferior a setorização é rigorosa (Figura 7). O social desenvolve-se na parte frontal, próxima a rua, e aos fundos estão as áreas de serviços. O trecho social de piscinas e varandas é atendido pelos ambientes de serviços que se mantêm discretos devido ao muro que os divide. A área social coberta é envolta por vidros, que são protegidos pelo volume superior, permitindo que o exuberante paisagismo participe do cenário interno.

Um espaço livre, ponteado pelos pilares, permite a livre adaptação do programa de acordo com as necessidades dos usuários. A planta livre se faz presente em seu ápice. Fica clara tanto a independência da estrutura com relação aos fechamentos de vidro, quanto a amplitude proporcionada ao espaço de recepção.

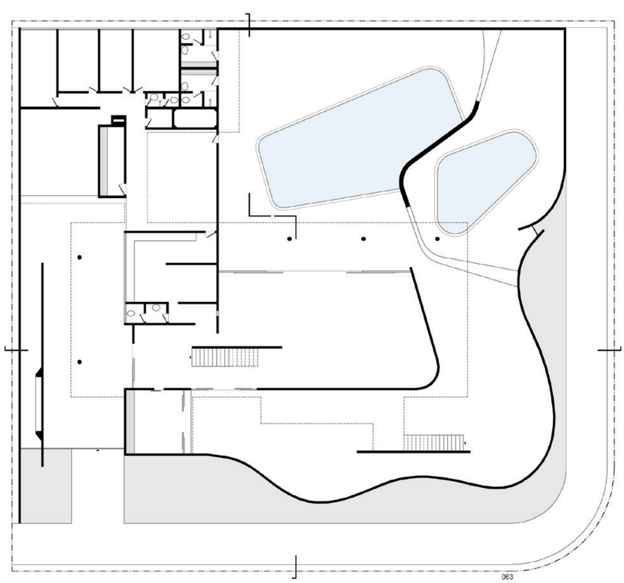


Figura 7: Planta do térreo, sem escala, Residência Haji Ascar.

Fonte: Desenho do Autor.

O pavimento superior recebe o todo o programa íntimo, apresentando quartos ligados aos banhos por meio de closets, uma novidade local. Estes espaços conectam-se ao andar inferior por meio de uma escada interna e outra externa, que se destaca na volumetria. Conforme relatos de freqüentadores da residência à época, a escada externa surge da solicitação do cliente que, ao promover jogos de carta, propiciaria aos convidados o acesso e saída da residência sem cruzar os espaços internos.

Esses ambientes estão contidos em um prisma de empenas laterais cegas e vazado nas outras faces, permitindo a abertura dos quartos ao sol nascente e protegendo a face exposta ao sol poente com banheiros e o bolsão de ar conformado pelo amplo ambiente de estar íntimo.

Quanto à relação da casa com o urbano, em um gesto de gentileza, Libeskind apresenta no anteprojeto o muro que permeia o perímetro do terreno com alternância de curvas e retas, oferecendo parcelas internas do terreno ao passeio público. Assim criavam-se trechos arborizados e mais largos na calçada que disponibilizavam à cidade um espaço valioso.

Infelizmente a proposta do muro não foi aceita. No entanto a idéia resiste por meio de uma pequena faixa verde oferecida e pela superfície tratada com painéis artísticos. Cria-se assim um grande painel emoldurado pelo verde.

Ainda no período de construção houve a transferência de proprietários. Haji Ascar vendeu a casa para Ignacy Godfeld, empresário que finaliza a empreitada. A casa hoje encontra-se totalmente descaracterizada, transformou-se em espaço de eventos, teve o jardim coberto por tendas, os muros emassados e o verde externo eliminado. É impossível a associação da atual situação com as fotos aqui apresentadas. A planta livre, pensada para grandes reuniões, foi aprovada no teste utilitário, e permaneceu livre.

RESIDÊNCIA ABDALA ABRAÃO . 1966

Terceira e última casa projetada por Libeskind em Goiânia (Figura 8), a obra encontra-se no terreno contíguo ao da residência Haji Ascar, sendo essa a motivação para a realização do novo contrato. Abdala Abrão e Rita Gonçalves Abrão, frequentadores da casa vizinha, gostam do espaço e das soluções dadas pelo arquiteto, assim solicitam a ele, em 1966, o projeto para atender às necessidades, também de um casal e três filhos.

O terreno agora é ainda mais amplo que o anterior, possui quase o dobro de área, espaço suficiente para a implantação de uma casa com mais de 1.000 m² e um amplo jardim. A ocupação divide o terreno em duas partes, uma que vai receber o limite quadrado dos ambientes construídos e a outra reservada a área verde e piscina.

São espaços equivalentes em áreas que se complementam. A exuberante área verde trabalha como amenizador do impacto volumétrico do edifício – uma casa com extenso programa, de espaços generosos, porém em uma escala que a torna discreta em

um espaço urbano conturbado.



Figura 8: Residência Abdala Abrão, hall de acesso.

Fonte: Do Autor (Arquivo pessoal do Autor, 2010).

Seus cômodos estão todos voltados para o interior do lote, não possuindo nenhuma abertura voltada para a rua. Isso não quer dizer que o arquiteto nega o espaço público. Ao contrário, ele o valoriza, porém de maneira diferente em dois momentos. No primeiro, Libeskind renuncia a uma parte do seu terreno, oferecendo à via publica uma área verde, com mudança de relação entre espaço aberto e edificado (Figura 9). Ao distanciar o muro do passeio são criadas transições mais suaves entre as escalas do pedestre, muro e casa.

Em um segundo momento, a escolha dos fechamentos oferece uma abertura visual para quem passa. As delgadas grades permitem a visualização do jardim que precede o acesso à casa. Os usuários permanecem resguardados enquanto os passantes podem contemplar não mais um muro ríspido, mas um jardim bem cuidado.

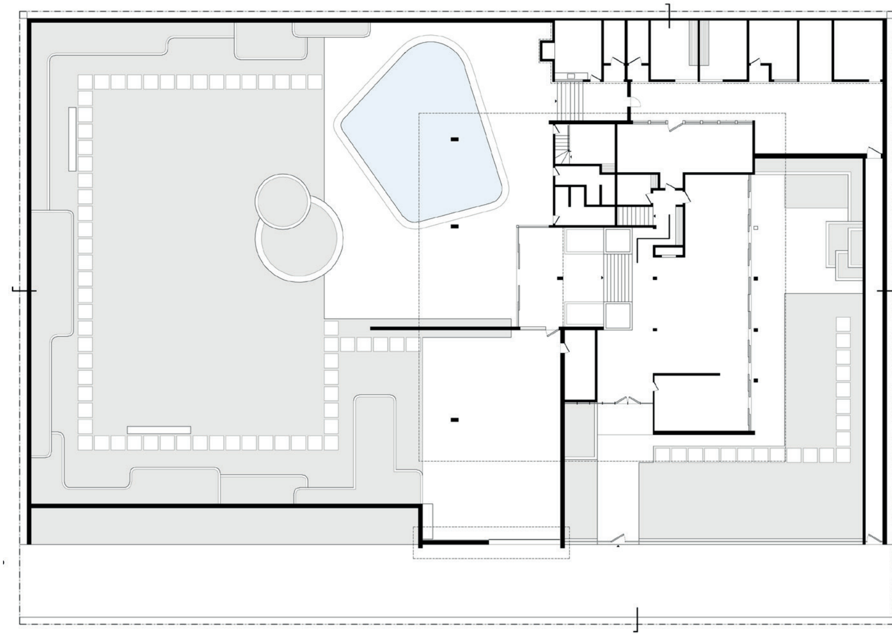


Figura 9: Planta do térreo, sem escala, Residência Abdala Abrão.

Fonte: Desenho do Autor.

O volume da casa é simples, em dois pavimentos, tem a maioria da superfície pintada de branco, principalmente no pavimento superior. O pavimento inferior, mais pesado, é revestido em pedra, azulejos e panos de vidro, compondo uma base que sustenta não só estrutural como visualmente o pavimento superior.

Diferente da Casa José Félix, onde os planos verticais sustentavam a cobertura, os planos conformados pelas paredes revestidas de pedra e azulejos são as estruturas visuais do pavimento superior que se deita sobre elas. A cobertura de laje contorna em balanço todo o perímetro da obra, avançando sobre os volumes cheios, criando zonas de sombra e o arremate da composição.

No térreo temos dois blocos edificados; o primeiro engloba todo o programa social, como salas de estar, jantar, vestíbulos e varandas, conformando o volume principal da casa. O segundo é perimetral, uma barra junto aos limites do terreno que abriga o setor de serviços, como quarto de empregadas, lavanderia e depósitos, acessados por uma passagem completamente independente do restante da casa.

No segundo pavimento encontra-se o setor íntimo. Resume-se aos quartos, estar íntimo e roupeiros. A outra metade é reservada para à resolução do pé-direito duplo do vestíbulo e salas de estar e jantar, proporcionando amplitude aos espaços sociais.

Atualmente a casa encontra-se pouco alterada. Hoje é sede do Iphan, mas ainda é de propriedade dos donos originais. Quartos se transformaram em gabinetes, cozinha

em depósito, e a ampla sala de recepção em uma ampla sala com estações de trabalho. Houve apenas alterações de mobiliário, completamente reversíveis e que não interferem na concepção do autor.

CONCLUSÃO

O arquiteto David Libeskind se tornou nome proeminente no cenário da arquitetura nacional, com obras publicadas em periódicos nacionais e internacionais, nos revelando sua inserção na linha de frente da construção da arquitetura Modernista.

Suas obras em Goiânia representam dois momentos da sua carreira; a primeira, do arquiteto recém-formado, com as duas casas, de José Félix Louza e Haji Ascar; e a segunda, já em sua maturidade profissional, com escritório estruturado e produzindo obras com diversos programas, quando realiza a residência Abdala Abrão. Apesar da diferença temporal entre os dois momentos, nota-se uma coerência na produção do arquiteto por meio das atitudes projetuais e do desenho cuidadoso que vão se repetir em todas obras, independentemente da escala.

As casas de Libeskind em Goiânia nos mostram uma preocupação com o purismo da forma, reduzindo e transformando os planos em superfícies fisicamente soltas entre si, definindo espaços ventilados e bem iluminados. Nas duas primeiras casas citadas, essas características são mais marcantes, ligando-se ao racionalismo carioca, mas se voltando a referências californianas, como Richard Neutra na residência David Sorkolou ou a propostas das *Case Study Houses*, em uma demonstração de atualização com a produção de sua época.

Visualizamos formas puras e de fácil leitura, porém trabalhadas com diferentes materiais e texturas, experimentando elementos em variadas composições, ligando a arte dos azulejos às ruas, aquecendo visualmente ambientes ou aumentando a inércia térmica de superfícies que recebem insolação direta. Essas características ainda estão presentes em sua última casa edificada na capital goiana. Porém agora o volume já não é tão simples, concentrado sua atenção em valores espaciais internos, sob influência dos jardins pergolados de Rino Levi na residência Castor Delgado. Talvez por já estar instigado pela cultura arquitetônica paulista depois de lá ter se estabelecido.

Assim, temos em Goiânia três obras de suma importância para compreensão não só do Modernismo, mas também da arquitetura nacional. Uma já descaracterizada, e duas com integridade física mantida. Nesse sentido, o artigo surge almejando evidenciar a importância dessas obras por meio da documentação de sua história e da narrativa do processo dentro do contexto local e da trajetória do arquiteto.

Temos aqui a tentativa de ampliar a difusão das informações a respeiro desses exemplares e colocar o valor das pequenas casas dentro de um grande movimento arquitetônico. No intuito de que o registro perdure, já que a materialidade das obras tem

sido perdida cada vez mais rapidamente para o desconhecimento e obscurantismo. Só se preserva o que se conhece, só se admira o que tem significado.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Luciana Tombi. **David Libeskind**. São Paulo: Romano Guerra Editora/Edusp, 2007.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DAHER, Tânia. **Goiânia – Uma utopia européia no Brasil**. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O palacete paulistano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. **Jeunes architectes dans le monde**. Paris: n.73, 1957.

MANSO, Celina Fernandes Almeida. **Goiânia. Um certo olhar**. Goiânia: Edição do Autor, 2001.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. **Como nasceu Goiânia**. São Paulo: Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, 1938.

MORAES, Sérgio. **O Empreendedor imobiliário e o estado:** O processo de expansão de Goiânia em direção sul (1975-1985). Dissertação (Mestrado arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 1991.

NETTO, Pimenta. **Anais do batismo cultural de Goiânia**. Goiânia: Editora Luzes, 1993.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. **História cultural de Goiânia**. Goiânia: Agepel/Ueg, 2002.

PINI, Sandra Maria Alaga. **Arquitetura comercial e contexto, um estudo de caso:** O conjunto nacional. Dissertação (Mestrado arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

IBGE. Conselho Nacional de Geografia. **Goiânia**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1942.

SABINO, Oscar. **Goiânia global**. Goiânia: Oriente, 1980.

STINCO, Claudia Virginia. **David Libeskind e o conjunto nacional**. Dissertação (Mestrado arquitetura) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2005.

VAZ, Maria Diva; ZÁRATE, Maria Heloisa. **Estudos - Arte e tecnologia V31, N11**. Goiânia: Editora da UCG, 2004.

VIÉGAS, Fernando Felippe. **Conjunto nacional**: A construção do espigão central. Dissertação (Mestrado arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo . SãoPaulo, 2003.

WILHEIM, Jorge (Org.). **Neutra residences**. São Paulo: Museu de Arte, 1950.

CAPÍTULO 5

REGIONALISMO CRÍTICO: DA ARQUITETURA MODERNA BIOCLIMÁTICA ÀS MALOCAS INDÍGENAS XINGUANAS

Data de submissão: 02/09/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Dinah Guimaraens
Pós-Doutorado University of New Mexico/UNM; Professora Associada IV Permanente, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo/PPGAU, Universidade Federal Fluminense/UFF

RESUMO: O regionalismo crítico não se refere à tradição vernacular como interação combinada entre clima, cultura, mito e produção artesanal, mas à identificação de escolas de arquitetura regional (Frampton, 2009). Tanto a arquitetura vernacular de casas de palafitas de madeira ribeirinhas amazônicas/malocas indígenas quanto os ecotopos (formas baseadas em ecossistemas) dos jardins de Burle-Marx são organicistas. Tais ecotopos se baseiam em formas ameboides da Amazônia, coincidindo com formas de pinturas e jardins geométrico-abstratos desenhados para o MES e o MAM/Rio (Montaner, 2009). No Rio de Janeiro, se enfatiza a influência de Lucio Costa, derivada de diretrizes corbuseanas, ao desenhar terraços-jardins para usufruir da paisagem e da brisa marinha, ao lado de pilotis que elevam o piso e onde redes podem ser atadas em meio às palmeiras e aos coqueiros. A arquitetura tropical brasileira (Segawa, 2005) se caracteriza por se afastar não somente de métodos construtivos habituais, mas também de uma atitude característica da cultura ocidental de agressividade em relação à natureza. A arquitetura regional autêntica tem suas raízes na terra; sendo um produto espontâneo das necessidades e conveniências da economia e do meio físico social. Essa arquitetura teria se desenvolvido, junto com a tecnologia a um tempo incipiente e apurada, à feição da índole e do engenho de cada povo (Costa, 1995, p. 451). Portanto, a arquitetura local brasileira deveria ser pensada e fruída dentro de um contexto ocidental, ao lograr incorporar ao projeto tecnológico moderno tanto elementos coloniais de influência portuguesa quanto referências projetuais à oca xinguana.

PALAVRAS-CHAVE: Regionalismo Crítico; Arquitetura Regional e Tropical

INTRODUÇÃO: REGIONALISMO CRÍTICO E MODERNISMO BRASILEIRO

O regionalismo crítico, segundo a interpretação de Kenneth Frampton (2009) [1], não se refere à tradição vernacular como ela se produz, espontaneamente, pela interação combinada de clima, cultura, mito e produção artesanal, mas pela identificação das escolas recentes de arquitetura regional, cujo propósito fundamental consiste em ser o reflexo daquelas áreas a que se encontram limitadas, indicando uma aspiração de independência cultural, econômica e política decorrente de um consenso anticentralista.

O regionalismo na arquitetura, portanto, não representa um estilo, porquanto uma categoria crítica orientada por certos traços comuns, definidos por uma prática marginal que, embora sendo crítica da modernização, se nega, no entanto, a abandonar os aspectos emancipadores e progressistas do legado arquitetônico moderno. Ao mesmo tempo, a natureza fragmentária e marginal do regionalismo crítico serve para distanciá-lo tanto da otimização normativa quanto do utopismo ingênuo do primeiro movimento moderno.

Em contraste com a linha crítica que interliga Haussmann a Le Corbusier, esse movimento é mais partidário de pequenos projetos do que daqueles grandes formatos. Dessa forma, o regionalismo crítico se manifesta através de uma arquitetura tectônica e delimitada, definida pela forma de um lugar com ênfase no entorno e no contexto. O arquiteto deve, então, reconhecer a fronteira física de seu projeto como um limite temporal e um ponto sobre o qual se detém o ato de construir, ao lado da topografia como definidora da matriz tridimensional, que conduz ao jogo variável da luz local no edifício. Opondo-se à tendência da civilização universal de otimizar o emprego do ar-condicionado em prédios modernos, essa corrente busca uma resposta adequada às condições bioclimáticas de iluminação natural, às sensações térmicas de calor/frio e de umidade e à acústica de sons/ruídos ambientais.

Em uma época dominada pelas redes de fluxos virtuais, o regionalismo crítico se opõe a uma tendência a substituir a experiência pela informação sendo, igualmente, contrário a uma simulação sentimental da tradição vernácula local, embora adotando elementos vernáculos que são reinterpretados como episódios disjuntivos dentro de sua totalidade projetiva. Buscando escapar de uma arquitetura ditada pelo empuxe otimizador da civilização universal, adota bases regionais arquitetônicas para cultivar uma cultura contemporânea orientada ao lugar sem, no entanto, procurar torná-las herméticas no plano de referências formais ou de tecnologias construtivas (Frampton, *in op. cit.*, p. 332).

Como exemplo de arquitetura regionalista crítica contemporânea, o arquiteto português Álvaro Siza parece basear seus edifícios na configuração de uma topografia específica derivada do tecido local, com sua obra representando respostas estritas à paisagem urbana, campestre e marítima e aos materiais do lugar sem, no entanto, excluir formas racionais e técnicas modernas em seus projetos (Frampton, *ibidem*, p. 322).

1 Kenneth Frampton. “El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidade cultural”. *In*: *Historia Critica de La Arquitectura Moderna*. (Barcelona: Gustavo Gíli, 2009), p. 318-332.

A inovação fundamental da estética do regionalismo crítico é a categoria de junção, como uma articulação primária de duas forças que nela se encontram -, junto com seu correlativo de ruptura ou dis/junção -, significando o ponto em que as coisas se rompem umas com as outras ao invés de se conectarem e indicando o ponto significativo em que um sistema, superfície ou material termina para dar lugar a outro.

Ao definir a relevância do conceito de lugar na arquitetura contemporânea de Siza, Kenneth Frampton (2009) reitera a afirmativa de Vittorio Gregotti (1966) [2] de que o pior inimigo da arquitetura moderna é a ideia de espaço considerado somente em termos de suas exigências econômicas e técnicas e indiferente à ideia do terreno. As categorias filosóficas operacionais de Frampton são ontológicas em oposição às categorias representacionais e remetem à concepção heideggeriana da relação entre habitação e edifício, além de se basear na noção de experiência como alternativa a uma arquitetura do espetáculo ou um espaço cenográfico-visual (Jameson, 2004). [3]

Na arquitetura internacional, são consideradas orgânicas as formas de autores como Antonio Gaudí, Frei Otto e Shigeru Ban -, este último arquiteto ganhador do prêmio Pritzker de 2014 -, que se inspiraram em formas da natureza. Baseando-se nos jardins e na carpintaria de casas de madeira tradicionais da cultura japonesa, Ban confessa haver desenvolvido, desde a infância, uma predisposição para reutilizar objetos e coisas jogadas fora ou descartadas como inúteis, tendo daí advindo seu partido arquitetônico que emprega papelão e bambu em projetos contemporâneos para áreas de risco.

Considera-se esse arquiteto japonês um grande fã de Alvar Aalto e sua arquitetura organicista, muito mais do que de Le Corbusier e Mies Van der Rohe, devido ao fato desse arquiteto finlandês depender do contexto e do clima para projetar, revelando um cuidadoso estudo na textura de materiais naturais como a madeira. Shigeru Ban manifesta sua predileção por projetos com pequenos e limitados orçamentos, os quais servem para aguçar sua habilidade arquitetônica de vencer obstáculos, criando sua chamada arquitetura da surpresa (Jodidio, 2012). [4]

No caso da influência do regionalismo crítico no modernismo brasileiro, tanto a arquitetura vernacular de casas de palafitas de madeira ribeirinhas amazônicas quanto os ecotopos (formas baseadas em ecossistemas) de jardins de Roberto Burle-Marx são organicistas, se baseando os últimos em formas tentaculares ou amebóides. Ao sobrevoar, de avião, a Amazônia para coletar bromélias, o paisagista chegou a constatar, in loco, como as formas tentaculares dos ecossistemas coincidiam com as formas de suas pinturas e de seus primeiros jardins geométrico-abstratos para o Ministério da Educação e Saúde e para Museu de Arte Moderna (MAM-Rio) de Affonso Eduardo Reidy (Montaner, 2009). [5]

---

2 Vittorio Gregotti. *O Território da Arquitetura*. (São Paulo: Perspectiva, 1966).
3 Fredric Jameson. “Os Limites do Pós-Modernismo”. *In: Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios.* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004), p. 252-253.
4 Philip Jodidio. *Shigeru Ban: Architecture of Surprise*. (Los Angeles, CA: Taschen, 2012).
5 Josep Maria Montaner, J. M. *Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos*. (Barcelona: Gustavo Gíli, 2009), p. 64-68.

No Rio de Janeiro, se afirmou a influência de Lucio Costa, derivada das diretrizes corbusianas ao desenhar terraços-jardins para usufruir da paisagem e da brisa marinha, ao lado de pilotis que elevavam o piso e onde redes eram presas em meio a palmeiras e coqueiros, com janelas panorâmicas que revelavam a magnificência do meio natural. Os planos livres e as fachadas envidraçadas eram protegidos por treliças, varandas e gelosias e favoreciam a intimidade, o sombreamento e o resfriamento ao permitir um diálogo permanente com o meio urbano.

Em São Paulo, uma arquitetura inspirada na Escola Paulista de Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi envolveu uma prática política engajada na discussão de problemas cruciais e coletivos urbanos para criar uma arquitetura de resistência ou racionalista, complexa em sua verdade estrutural rústica que expõe seu concreto cru em vastas empenas, visando operar uma revolução social na arquitetura.

A arquitetura tropical brasileira (Segawa, 2005) [6] se caracteriza, portanto, por se afastar não somente de métodos construtivos habituais, mas também de uma atitude característica da cultura ocidental de agressividade em relação à natureza. Frente à destruição do entorno ambiental, arquitetos como Lucio Costa e Severiano Mário Porto & Mario Emilio Ribeiro propõem alternativas arquitetônicas de integração ao meio-ambiente. Costa pode ser considerado como um dos primeiros regionalistas a influenciar os arquitetos modernistas a perceber a cultura brasileira como sendo híbrida no fabrico de um tijolo ou no desenho de um telhado, revelando a mestiçagem de sua arquitetura. Para Lucio, pai dos modernos, a autêntica arquitetura regional tem suas raízes na terra.

Severiano Mário Porto (Uberlândia,1930-Niterói/RJ-2020), foi denominado de arquiteto neobarroco por Hugo Segawa, devido ao formalismo organicista de sua arquitetura. Emprega esse arquiteto materiais locais construtivos bioclimáticos para criar uma arquitetura climaticamente integrada com o meio-ambiente amazônico. O projeto de Severiano & Mário Emílio Ribeiro para o Centro de Proteção Ambiental da Hidrelétrica de Balbina (1983-1988), Amazonas, foi realizado em área de impacto da construção de uma hidrelétrica, adotando um partido de unidades independentes, unidas por galerias e passarelas cobertas. Essa arquitetura de exterior revela uma real organicidade, em referência às estruturas construtivas indígenas e, talvez, às igrejas barrocas mineiras.

6 Hugo Segawa. *Arquitectura Brasileira Contemporânea*. (Barcelona: Gustavo Gíli, 2005).



Figuras 1 e 2: Severiano Porto, Centro de Proteção Ambiental de Balbina (1983-1988). Fotos: Imagens de divulgação (Acervo Severiano Porto / NPD UFRJ). Acesso em 27/05/2024

A impressão de unidade do conjunto provém da grande cobertura ondulante, lembrando uma membrana à maneira de Frei Otto. Tal membrana, no entanto, é uma capa de madeira de uso popular, projetada com uma estrutura de madeira que evita a ortogonalidade convencional das construções com este material (tipo *balloon frame*). A Amazônia ecológica de Chico Mendes e da Serra Pelada de Sebastião Salgado pode ser representada pela arquitetura bioclimática, na qual a radicalidade tecnológica não reside no high tech, mas sim na expressão do espaço exterior natural.

Será que essa obra arquitetônica de Severiano Mário Porto poderia revelar eventualidades sobre o projeto de arquitetura moderna no que tange à questão bioclimática? Abordagens críticas sobre o regionalismo latino-americano e brasileiro têm sido levadas a cabo, entre outros autores, por Maria Alice J. Bastos e Ruth Verde Zein (2010, 2003), que afirmam que nunca houve, por parte de Porto, qualquer intenção expressa de manifesto em prol de uma arquitetura regional, tendo optado este arquiteto somente por um partido funcionalista de conforto ambiental frente ao clima tropical, o que é perfeitamente gramatical com o projeto modernista.

Na realidade, conceitos regionalistas na arquitetura, embora representando uma característica evidente da crise da pós-modernidade assumiram, de fato, uma forma construtiva na obra deste arquiteto modernista. Apesar da obra de Severiano Porto haver sido denominada pela crítica de arquitetura mesológica por derivar da adaptação de prerrogativas técnicas ao clima da região amazônica, conta ela com inúmeros exemplares, pouco conhecidos, de brutalismo arquitetônico com o uso do concreto aparente demonstrando, de fato, a ausência de preconceitos projetuais quanto ao material

construtivo.

Em meados dos anos 1960, Severiano Porto se transferiu do Rio de Janeiro para o Amazonas, tendo sido responsável por obras tanto de caráter regionalista quanto brutalista, expressando, dessa forma, a formação acadêmica de racionalidade na arquitetura vigente na Faculdade Nacional de Arquitetura da Faculdade do Brasil, berço do modernismo ao lado da Escola Nacional de Belas Artes/E.N.B.A. (Fonseca, Pontes e Sánchez, 2013). [7]

Tal brutalismo amazônico expressa, portanto, uma linguagem de caráter técnico que prima pela simplificação e economia do partido comuns às produções brutalistas dos anos 1960-1980. Ao buscar um "afetuoso aprendizado do modo de vida amazônico" (Segawa *apud* Bastos, 2003, p. 153-154) [8], integrou Severiano Mário Porto um grupo de arquitetos denominados de peregrinos, nômades e migrantes (Segawa, 2010) [9], nos quais o deslocamento contribuiu para a afirmação de uma arquitetura marcada por uma estratégia de ocupação de regiões isoladas.

QUESTÕES CRÍTICO-TEÓRICAS: BARROCO MODERNISTA E ARQUITETURA VERNACULAR

A máquina de morar no Brasil parece ser, portanto, telúrica e a forma segue a função tanto quanto a fantasia, como nas construções do período colonial de feição sóbria e retilínea de origem renascentista, às quais vieram se sobrepor elementos da arquitetura barroca e rococó. A simplicidade (Campello, 2001) [10] é a chave dessa característica tipicamente brasileira na arquitetura, desde aquela colonial até a moderna:

> A presença de uma constante barroca na arte brasileira é ideia mais ou menos frequente, ou de algum modo latente, entre os estudos críticos da produção artística em nosso país. A preocupação em privilegiar uma herança barroca levou alguns estudiosos de nossa arquitetura do passado, tanto os de casa quanto os estrangeiros, a estenderem a denominação, sutilmente qualificada de barroco luso-brasileiro, não só às construções monumentais do período colonial e à derivação rococó do ciclo do ouro, mas também às construções rústicas e retilíneas dos primeiros séculos e à fase posterior de tendência clássica. (...) Essa herança barroco-brasileira é que fincou raízes em nossa formação cultural. É desse ponto de vista que se pode falar de um substrato barroco na arte brasileira. (...) Contudo, esses atributos, cujo cerne é a simplicidade, que na arquitetura de Niemeyer – em face da inegável presença da sensualidade e de seu componente onírico, ligado ao espetáculo e à fantasia – mais prontamente a aproxima do barroco, encontravam-se, ainda que toscamente expressos, nas construções simples e quase rudimentares realizadas desde o tempo da Colônia. (...) Entre outras

7 Roger Pomponet da Fonseca; Daniel Lins Falcone Pontes e José Manoel Morales Sánchez. "Brutalismo Amazônico. A Obra de Severiano Mário Porto". **X Seminário Docomomo Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75**. (Curitiba: PUC-PR, 15-18, out. 2013).

8 Maria Alice Junqueira Bastos. *Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira*. (São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2003), p. 153-154.

9 Hugo Segawa. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. (São Paulo: EDUSP, 2010).

10 Glauco Campello. "Introdução". *In: O Brilho da Simplicidade*. (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001), p. 13-31.

questões relevantes, as obras do grande mestre da arquitetura brasileira, na Pampulha, lançavam uma luz reveladora tanto sobre o futuro do movimento modernista quanto sobre os valores de nossa formação cultural e, ainda, sobre um eixo constante, unificador, na produção arquitetônica do passado, em torno do qual se adensaram questões diferentes, e até contraditórias, de uma sociedade complexa, desigual, mas plasticamente aberta à mistura racial e assimiladora de influências étnicas e culturais. Os atributos desse eixo constante e unificador entre nós parecem ter sido, desde sempre, a singeleza, a concisão e a clareza. (Campello, *in op. cit*., p. 13 e 21-22).

Essa arquitetura era ecologicamente realista, na medida em que os objetos construídos não buscavam uma integração mimética com a natureza, porém se constituíam em artefatos idealizados para aquele meio-ambiente tropical e/ou temperado e era, ainda, ideologicamente romântica, na medida em que seus produtos exprimiam vantagens sociais e culturais possibilitadas pelas novas concepções e maneiras de construir, mas se restringiam aos paradigmas de uma situação ideal (Segre *et alii*, 2010) [11].

A arquitetura de inspiração barroca de Oscar Niemeyer, com suas formas circulares e espiraladas, acabou por influenciar a estrutura da arquitetura brasileira dos subúrbios cariocas e do interior do Nordeste e de Minas Gerais/São Paulo. A presença de uma corrente de influência barroca luso-brasileira na obra de Oscar Niemeyer –, ao lado da clara influência da circularidade de malocas indígenas amazônicas/xinguana –, pode ser caracterizada pelo uso de elementos de linhas curvas e da forma livre (Underwood, 2002)[12], tal como ocorre no projeto da colunata do Palácio da Alvorada (1956-1958), em Brasília:

Niemeyer sofreu primeiramente a influência de Lucio Costa, o pai espiritual do modernismo brasileiro e um paladino do "livro sagrado da arquitetura" de Le Corbusier (*Por uma arquitetura*). (...) Foi sob a orientação de Lucio Costa que os talentos de Niemeyer como projetista e arquiteto se desenvolveram. (...) Seguindo a direção inspiradora apontada por Lucio Costa, Niemeyer criou uma arquitetura ricamente escultural e cenográfica, que refletia o que Leopoldo Castedo chamou de a "recorrência barroca na arte brasileira". (...) Se Niemeyer logrou criar um modernismo plasticamente livre e ricamente escultural, que explorava a composição e as implicações poéticas do ambiente tropical, isso se deve à sua atenta observação dos discursos formais e teóricos de Le Corbusier. (...) A cultura brasileira é, a exemplo da topografia do Rio de Janeiro, uma vibrante celebração da curva e dos movimentos curvilíneos. (...) Poderíamos argumentar que foi na América Latina que a arquitetura moderna no Ocidente perdeu sua pureza racional e moralidade puritana para as forças naturais da curva nativa. (...) O impacto de Le Corbusier sobre o espírito artístico de Niemeyer foi mágico e imediato e estendeu-se muito além da assimilação, pelo jovem arquiteto, dos "cinco pontos de uma nova arquitetura" (pilotis, planta livre, fachada livre, pano de vidro, terraço-jardim). O que mais impressionou Niemeyer foram a espontaneidade e a liberdade de sua conceituação. (...) O discurso de Le Corbusier propunha uma série de dualidades antagônicas que evocavam a conquista do europeu (masculino) sobre o colonial (feminino). O modernismo de formas livres de Niemeyer envolve uma afirmação similar de uma dualidade

11 Roberto Segre *et ali*. "O MES (1935-1945): As Inovações Climáticas e Tecnológicas". *In: II DOCOMO*, 2010.
12 David Underwood. *Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil.* (São Paulo: Cosac & Naify, 2002).

sexual básica. (...) Ainda que tendo por base o discurso corbusiano, Niemeyer encontrou na arquitetura natural do Brasil uma fonte de formas novas e mais expressivas, que preencheram sua busca por unidade orgânica e instintiva harmonia entre os impulsos criativos do homem e seu meio. (...) (Underwood, *in op. cit*., p. 24-43).



Figura 3: Casa Kitsch. Santa Cruz. Foto: Lauro Cavalcanti (1978)

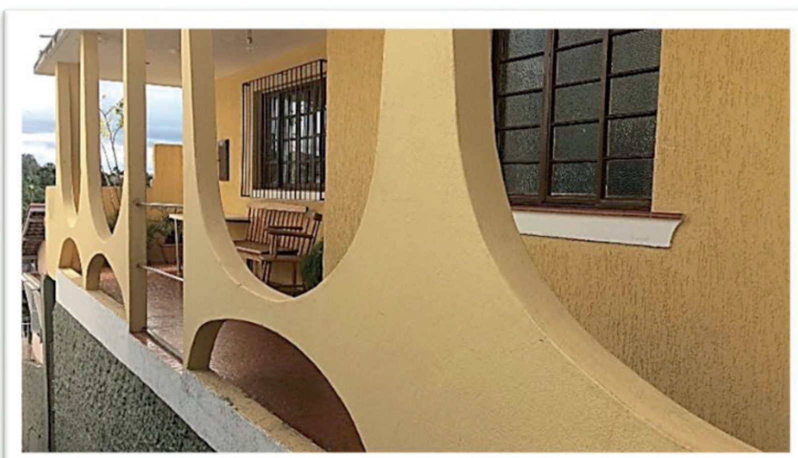


Figura 4: Casa "Brasília". Cunha/SP. Foto: Dinah Guimaraens (2017)

A imagética de uma arquitetura kitsch (Guimaraens & Cavalcanti, 2006) [13] expressa, inegavelmente, uma estética intangível vernacular, tendo sido mesclada aos princípios

13 Dinah Guimaraens & Lauro Cavalcanti. *Arquitetura Kitsch Suburbana e Rural*. (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006).

construtivos da arquitetura de Oscar Niemeyer, a qual, por sua vez incorporou posturas barrocas ao funcionalismo de Le Corbusier. Elementos absorvidos das obras estéticas e funcionais de Le Corbusier e Oscar Niemeyer em nível popular, entre outros, foram o telhado plano e o telhado borboleta (teto em V, com uma calha central, onde a água da chuva é drenada), derivadas da estética das máquinas-de-morar modernistas.

O valor do vernáculo em arquitetura como patrimônio intangível leva a indagar na atualidade –, como relevante questão crítica –, se a arquitetura vernacular simboliza uma espécie de pequena estética, ao se referir aos eventos artísticos na era digital como característica de um kitsch híbrido de cultura clássica e popular. O conceito de patrimônio intangível inclui a arquitetura eclética (kitsch, popular e vernacular) no rol das manifestações culturais dignas de análise acadêmica na área do patrimônio histórico se baseando, para isso, nas recomendações da Unesco (1988-1997) que foram incorporadas, posteriormente, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (2000) sobre a relevância de uma nova ética de desenvolvimento global baseada em diversidade cultural, pluralismo, multiculturalismo e transculturalidade estética. [14]

A colunata do Palácio da Alvorada (Niemeyer, 1957) se revela, no caso de um proprietário de moradia entrevistado, em 1978, em Santa Cruz/RJ – durante a pesquisa de campo para o livro *Arquitetura Kitsch Suburbana e Rural* -, representando um verdadeiro ícone simbólico do poder político do presidente da República do Brasil. As colunas originais, projetadas por Oscar Niemeyer, foram inspiradas em redes estendidas ou em velas de barcos, acabando por simbolizar, semioticamente, um artefato modernista. Tal elemento construtivo -, ao perder sua função estrutural original, no caso de sua apropriação meramente decorativa pelas camadas médias baixas da população -, parece ter caído no gosto popular ao ser copiado em fôrmas de gesso, dispostas maciçamente como decoração nas fachadas de casas das classes trabalhadoras em todo o país.

A concepção abstrata da colunata do palácio da Alvorada, que foi projetada por Oscar Niemeyer em 1956, acabou sendo atribuída a Lucio Costa enquanto modelo conceitual ou tropo vernáculo por alguns críticos da arquitetura moderna brasileira, indicando que ocorreu uma coincidência entre a modernidade e a construção de nossa identidade nacional, tendo como base uma noção conservacionista, baseada em práticas de restauração e preservação típicas do século XIX. Em um texto seminal, Farès El-Dahdah (2004) [15] propõe uma arqueologia da modernidade em Lucio Costa, ao enfocar o papel do saber vernacular como um modelo conceitual a partir do qual a arquitetura teria se desenvolvido:

---

14 Segundo a teoria da transculturalidade estética levada à cabo pelo Professor da Université Paris 8 – Saint Denis, na cátedra UNESCO de Filosofia da Cultura e das Instituições, Jacques Poulain: “O mundo, como lugar de interação das figuras de felicidade que este obriga a inventar e realizar, se constrói, assim, como espaço de uma estética transcultural” (Jacques Poulain, “O desafio da antropologia intercultural para uma estética transcultural”, *in* Dinah Guimaraens (org.), *A Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana: Novas Práticas Contemporâneas* (Niterói: EdUFF, 2016), p. 15.

15 Farès El-Dahdah, “A arqueologia da modernidade de Lucio Costa”, Ana Luiza Nobre *et ali* (orgs.). *Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea* (São Paulo: Cosac Naify, 2004).

> Certa vez Lucio Costa comparou o palácio da Alvorada a uma das casas de fazenda colonial, com sua varanda, colunas, e capela lateral. A semelhança com a fazenda de Columbandê, por exemplo, é certamente surpreendente, e uma tal articulação entre a arquitetura moderna e o passado colonial do Brasil tende a confirmar a teoria de que a arquitetura moderna brasileira possui uma relação particular com a história, valorizando o novo, por um lado, e produzindo um discurso de permanência, por outro. O que torna o Brasil um caso particular é essencialmente uma coincidência entre a modernidade e uma época em que o país como um todo estava procurando construir uma identidade nacional. (...) Em contraposição, pode ser que, deixando de lado a política regional, a própria noção de modernidade para alguém como Lucio Costa seja intrinsecamente conservacionista. Ela é também uma noção instintivamente acometida de uma fobia do século XIX, sendo inconscientemente crivada de práticas de restauração dessa mesma época. Em outras palavras, o relacionamento da modernidade brasileira com o passado não precisa ser motivado apenas porum discurso nacionalista, quanto por definição ela preenche os desejos de preservação do século XIX, que combinavam perfeitamente com o programa de projetos de Lucio Costa. Se uma cidade "antiga" como Diamantina foi, para Costa, uma origem útil, ela o foi tanto quanto Paris para Le Corbusier. (...). (El-Dahdah, ***in op. cit.***, p. 89).

A cumplicidade entre ideologia política e modernismo brasileiro, que se iniciou durante o regime de Getúlio Vargas, nos anos 1930-1940 se voltou, inicialmente para Minas Gerais. Posteriormente, tendo se deslocado para o eixo Rio/São Paulo, tal cumplicidade carregou consigo uma carga ideológica baseada na herança patrimonial barroca, que acabou por se expressar, formalmente, no plano urbanístico e nas formas arquitetônicas da dupla Costa-Niemeyer, revelados pelo projeto desenvolvimentista de uma Brasília, que foi idealizado por Juscelino Kubistchek/JK nos anos 1950-1960:

> (...) Uma maneira de fazer histórica e ao mesmo tempo moderna pode ser recuperada na abstração que Costa faz das curvas do palácio da Alvorada. Costa veria sem dúvida uma alusão a um modo de vida ilustrado por um artefato vernáculo que toda cabana indígena tem e que existe em todas as varandas deste país. Este artefato, pendurado em série de coluna a coluna, fornecerá subitamente às curvas de Niemeyer uma explicação diferente: a rede, uma invenção brasileira que representa o primeiro objeto indígena adaptado pelos colonos portugueses para seu próprio uso. (...) É usada para dormir, para descansar e para o prazer. (...) Para um arquiteto como Lucio Costa, a flexibilidade e a multifuncionalidade, em última instância, transformam a rede num útil tropo vernáculo. Ver redes onde não há rede alguma é algo motivado pelo desejo de encontrar aquilo que Costa viu no vernáculo: um modelo conceitual (uma teoria do ócio) que pode ser recuperado nos tempos modernos (...) Para Costa, a vida em torno da rede é um ideal que a arquitetura moderna poderia recuperar e materializar por causa dos pilotis, onde se pode facilmente pendurar uma rede. A rede poderia também provar-se uma poderosa metáfora (...) O eixo residencial de Brasília (...) é aquela parte da cidade onde, afinal, as pessoas dormem. É uma malha, uma rede viária. É uma curva catenária que se afina em ambas as pontas e termina em dois nós. Uma prova maior de tal teoria da rede talvez possa ser encontrada na instalação que Costa projetou para o pavilhão brasileiro da Trienal de Milão de 1964: uma sala de redes suspensas, cujo tema era "riposati" ("relaxem").

(El-Dahdah, *ibidem*, p. 289 e 292-293).

ESTADO DA ARTE: ARQUITETURA VERNACULAR E INFLUÊNCIA INDÍGENA

Dever-se-á à reflexão prático-teórica de Lucio, afirmada já nas décadas de 1930 e 1940, sobre o emprego de elementos vernaculares de caráter orgânico e bioclimático –, como telhas e paredes de barro, treliças, cobogós, muxarabis, madeira, pedra, caiação de empenas etc –, o desenvolvimento futuro do debate crítico iniciado, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, sobre a relevância de uma arquitetura verde ou sustentável no país.

Ao revelar a maneira de viver histórica e, ao mesmo tempo, moderna da abstração que Lucio Costa fez das curvas do Palácio da Alvorada, a partir de uma inspiração vernácula em ocas indígenas e varandas coloniais brasileiras –, as quais foram, posteriormente, desenhadas em série, de coluna em coluna, por Oscar Niemeyer –, se destaca uma referência marcante à rede como primeiro objeto indígena adaptado pelos colonos portugueses aos novos usos aqui requeridos.

A rede se transformou, para Lucio, em um símbolo moderno de flexibilidade e multifuncionalidade, podendo ser pendurada em pilotis e representando, assim, aquele ócio moderno tropical de adaptação à modernidade funcionalista internacional. A rede surge, também, como referência ao risco do eixo residencial inserido, dentro do plano piloto de Brasília em forma de avião ou de cruz, como local onde as pessoas dormiam se baseando, igualmente, na teoria da rede de Costa, descrita como uma curva catenária que se afina em ambas as pontas e termina em dois nós.

O emprego sistemático da rede ameríndia, nas amplas varandas e, mesmo, servindo como leitos das casas coloniais pelos portugueses foi, igualmente, destacado por Gilberto Freyre (1971). [16] Para esse sociólogo, o português, no Brasil, pode ser considerado como o pioneiro da moderna arquitetura funcional por haver adotado valores tropicais dos povos tropicais, se adaptando aos valores não-europeus segundo métodos construtivos e técnicas de vida cotidiana empregados pelos nativos.

Foi necessário algum esforço dos colonizadores para transformar o uso de suas casas, nos alpendres, com o emprego das redes ameríndias. Freyre destaca o fato de que muitos deles usaram, de maneira semelhante, tais redes como cama individual ou leito conjugal, sendo o uso de ganchos para suportá-las, em varandas e quartos, se tornado habitual no país.

Em 1964, Lucio Costa (1995), [17] em seu projeto de instalação vanguardista para o Pavilhão do Brasil: "Tempo Livre. RIPOSATEVI (Repousa-te)", exposta na XIII Trienal

16 Gilberto Freyre, "A Moderna Arquitetura Brasileira: 'Moura' e 'Romana'", *Novo Mundo nos Trópicos*, tradução de Olívio Montenegro e Luiz Miranda Corrêa, revista pelo autor, 1ª edição, aumentada e atualizada, em língua portuguesa (São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1971), p. 221.
17 Lucio Costa, "XIII Trienal de Milão (1964), 'Tempo livre', Pavilhão do Brasil: RIPOSATEVI", *Lucio Costa: Registro de uma Vivência* (São Paulo: Empresa das Artes, 1995), p. 408-410.

de Milão, dispôs quatorze redes e alguns violões para acolher o cansaço do público da exposição. Para isso, distribuiu os ganchos de suportes das redes em X –, com cada grupo de quatro ganchos tendo sido afixado em um mesmo vergalhão –, sustentados por finos cabos de aço retesados, horizontalmente, por tirantes de arame.

O efeito final permitiu que os apoios ficassem soltos do chão, enfatizando o movimento do embalo da rede e despertando a curiosidade dos visitantes do pavilhão. O emprego de redes aparece, igualmente, disposto no Inhotim/MG, em um projeto de Helio Oiticica (1937-1980) e Neville d'Almeida, na instalação "Cosmococa 5 Hendrix War" (1973), onde projetores de slides, redes, trilha sonora (de Jimi Hendrix) e um equipamento de áudio reinterpretam, lisergicamente, uma brasilidade que já fora expressa visualmente, nos anos 1960, por Lucio Costa.

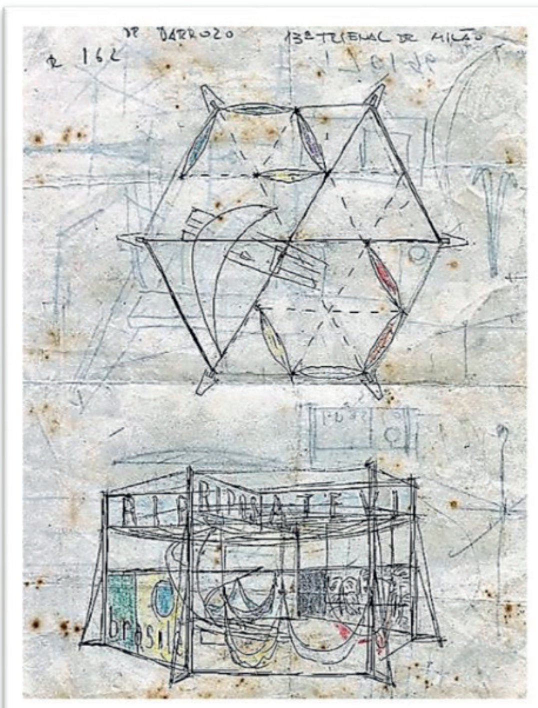


Figura 5: [00091] XIII Trienal de Milão: Pessoa com violão na rede (foto PB) (imagem incluída no Registro de uma Vivência). Projeto de Lucio Costa, Casa Lucio Costa, Instituto Antonio Carlos Jobim. III.A.47 - XIII Trienal de Milão - Pavilhão do Brasil. Anos 60. Projetos não residenciais anos 60. Pavilhão do Brasil: Riposatevi. Ver também Correspondência; Lucio Costa; de Lucio Costa (VI.A.01). Acesso em 28/01/2021.



Figura 6: Pavilhão RIPOSATI. XIII Trienal de Milão. Projeto de Lucio Costa, Casa Lucio Costa, Instituto Antonio Carlos Jobim.III.A.47-03902.jpg. Acesso em 28/01/2021.

Os estudos de Lucio Costa (1995) [18] sobre a casa colonial, realizados tanto em suas viagens às cidades históricas brasileiras, desde a década de 1920, quanto as suas duas viagens a Portugal em 1948 e 1952, [19] lhe permitiram estabelecer uma nova gramática de patrimônio histórico e artístico nacional na arquitetura, ao atribuir uma validade vernacular aos materiais e técnicas populares de construção oriundos de mestres-de-obras portugueses.

Essa gramática de patrimônio vernacular, introduzida através das observações pertinentes de Lucio, incluiu elementos como pedra de lioz, taipa de pilão, taipa de mão, pau-a-pique e adobe ou tijolo cozido ao sol; azulejos nas fachadas; balcões corridos, protegidos por guarda-corpos de ferro forjado; sacadas com balaústres de madeira torneada; sacadas de barras finas de ferro; grades de ferro fundido; muxarabis ou trama contínua de venezianas, treliças ou caixilharia; avarandado na frente ou em volta toda da casa, com fustes cilíndricos sem base, nem capitel e encaibramento de pau roliço, como aqueles existentes na emblemática casa-grande do século XVIII da Fazenda Columbandê, em São Gonçalo/RJ; escadas de pedra, com guarda-corpos de ferro se abrindo em leque; emprego

18 Lucio Costa, "Anotações ao correr da lembrança", *Lucio Costa: Registro de uma Vivência* (São Paulo: Empresa das Artes, 1995), p. 498-510.

19 José Pêssoa e Maria Elisa Costa (orgs.), *Bloquinhos de Portugal: A Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio Costa* (1ª edição, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013), p. 11-12.

de cachorros como elementos para escoamento da água da chuva dos amplos telhados de telhas de barro, com beirais assentados sobre cornijas ameaçadas com tijolos e revestidas com massa corrida; bem como o aparecimento de arcos e abóbadas externas, em fachadas de alvenaria maciça; ao lado de robustos pilares autoportantes que sustentavam as predes internas montadas sobre barroteamento, entre outros elementos por ele destacados em sua longa carreira de arquiteto patrimonial.

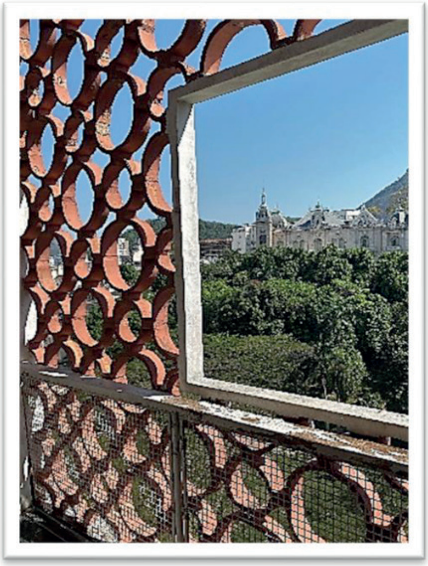
Ao se referir aos desenhos e apontamentos de Lucio Costa, realizados durante sua viagem de 1952 a Portugal, José Pêssoa (2013) destaca uma questão crítica levantada por aquele arquiteto, em sua viagem anterior lusitana de 1948: "Buscar as origens e modelos da arquitetura colonial brasileira na metrópole ou afirmar a autonomia desta em relação ao que se produzia em Portugal no mesmo período" (Pêssoa, *in op. cit.*, p. 11-12).

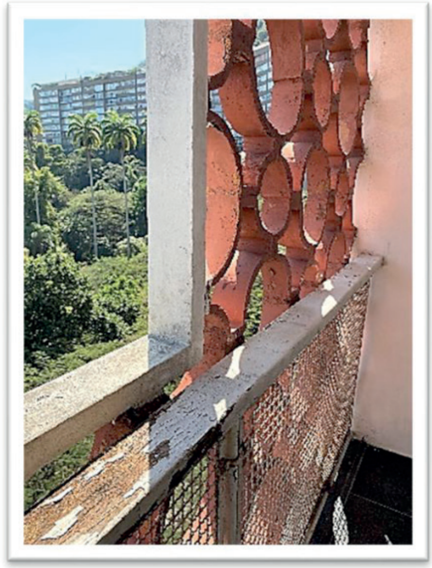
Se as duas possibilidades devem coexistir em pé de igualdade, os artefatos arquitetônicos das habitações vernaculares ou dos edifícios religiosos por ele selecionados, ao longo de seus roteiros, não somente estabeleceram as origens e as influências de Portugal no Brasil, como também possibilitaram uma forma de reencontro imaginário, através de uma imagem fabricada teórico-visualmente sobre um passado da arquitetura brasileira.

Tal imagem, de fato, já vinha sendo construída à frente do setor de estudos e tombamentos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e consistia no emprego de seus arquivos pessoais visuais sobre as características originais do patrimônio brasileiro. Indo contra os cânones da história da arte que dominavam nos anos 1940-1950, Lucio insistia em uma dialética entre a autonomia da arquitetura brasileira e uma mútua influência entre a matriz europeia e sua principal colônia, de forma a definir um campo intelectual inovador e único que lograsse mesclar os estudos sobre a arquitetura tradicional com sua atuação como arquiteto moderno.

A apropriação de elementos como muxarabis e gelosias, por ele observados nas casas populares do Alentejo e da Extremadura, por exemplo, desagua nos cobogós e nas treliças empregadas no projeto do Parque Guinle (1948-1954). Segundo Margareth da Silva Pereira (2004), [20] Lucio Costa propôs uma meditação sobre o quadrado branco no Parque Guinle, inserindo em uma parede de cobogó um quadrado vazio ou uma janela corrida. Respondendo à indagação sobre qual a utilidade para a vida de uma janela rasgada em um anteparo quase-janela, a autora esclarece que se deparou com uma janela cujo oco era um abismo, mas também uma trama, uma renda e um palimpsesto.

20 Margareth da Silva Pereira, "Quadrados Brancos: Le Corbusier e Lucio Costa", Ana Luiza Nobre *et alii* (orgs.) *Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), p. 241.





Figuras 7 e 8: Janelas-vazios. Cobogós, Parque Guinle/RJ. Fotos: Dinah Guimaraens (2019)



Figura 9: Cobogós, Parque Guinle (1948-54). Lucio Costa, Casa Lucio Costa, Instituto Antonio Carlos Jobim, III.C.04 - Parque Guinle. Anos 40. Projetos residenciais anos 40. Conjunto de edifícios residenciais sobre pilotis. Acesso em 28/01/2021.



Figura 10: Projeto do Parque Guinle (1948-54). Lucio Costa, Casa Lucio Costa, Instituto Antonio Carlos Jobim. PARQUEGUINLE_III_C_04-03881_L.jpg. Acesso em 28/01/2021

CONCLUSÃO: TRANSCULTURALIDADE ESTÉTICA NA ARQUITETURA E NO URBANISMO

A arquitetura foi sempre um reflexo das condições ecológicas estabelecidas pelo contexto natural em que está inserida. Tipologias radicalmente diferentes constantemente identificaram a adequação aos climas frios ou tropicais. Assim, a cabana primitiva foi tanto construída com pesadas pedras que protegiam o espaço interior dos rígidos invernos quanto com leves elementos vegetais que permitiam a ventilação dos locais, adequando-se, nos dois casos, aos condicionantes ambientais.

O conceito de patrimônio cultural, estabelecido, em 1937, na criação do SPHAN/ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje IPHAN/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, somente nos anos 1980 e 1990 do século XX começou a incluir a arquitetura indígena, africana e afrodescendente entre seus bens registrados. O conceito de patrimônio imaterial, por sua vez, inclui também a arquitetura eclética, kitsch, popular/vernacular a partir de recomendações da UNESCO (1988-1997) sobre a relevância de uma nova ética de desenvolvimento global baseada na diversidade cultural, no pluralismo e no multiculturalismo.

Esse novo sentido de patrimônio imaterial passou a considerar a arquitetura feita pelo homem do povo. O decreto n. 3.551 de 4 de agosto de 2000 instituiu, outrossim, o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, nos seguintes livros:

1) Registro dos Saberes (conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades).

2) Registro das Celebrações (rituais e festas que marcam a vivência coletiva).

3) Registro das Formas de Expressão (manifestações literárias, musicais, plásticas,

cênicas e lúdicas).

4) Registro dos Lugares (mercados, feiras, santuários, praças de práticas culturais coletivas).

Se a arquitetura tem o poder de modificar o modo-de-vida ao combinar intuição criativa e intelecto construtivo, mesclando aspectos subjetivos e objetivos, a militância política do escritório paulista do Brasil-Arquitetura, composto por Francisco Fanucci & Marcelo Ferraz, se exprime através da atuação multifacetada de revitalização e restauração do Conjunto Habitacional de *Gelbesviertel* em Berlim, no qual o design Kadiwéu ressignificou o lugar ao estabelecer novas identidades e relações formais com a cidade através da integração da paisagem.

Essa modernidade de arquitetos oriundos da FAU/USP se afirmou no final dos anos 1970, em meio à polêmica pós-modernista de complexidade e contradição em arquitetura. Inspiraram-se eles na arquitetura vernacular e cotidiana de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, juntamente à música de João Gilberto em seu álbum Brasil (com Caetano Veloso e Gilberto Gil), nas ideias de Darcy Ribeiro e nas imagens glauberianas do Cinema Novo. Tal postura anti-eurocêntrica foi denominada de regionalismo crítico por Hugo Segawa e praticada nas obras de Louis Kahn, Luis Barrágan, Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright, entre outros. A influência de Lina Bo Bardi pode ser sentida na ênfase em formas primitivas por revelar elementos de metodologia composicional, estética, programa, função e tecnologia pobres, significando uma questão cultural ao desvendar aspectos cotidianos e construtivos do povo brasileiro.

O desenho de residências, ao contrário, revela um interesse no lugar como ocupação de novos espaços vazios, através da ênfase na planimetria, topografia, paisagem e iluminação. O meio ambiente e geográfico é destacado no empirismo de Fanucci & Ferraz, privilegiando a percepção fenomenológica da realidade. A qualidade perceptiva do espaço, a natureza e a maleabilidade de materiais e significados do lugar não alijam o princípio funcional nem rejeitam a dialética entre as propriedades do terreno, o programa arquitetônico e as condições de produção. Exemplificando a afirmação estética de um regionalismo crítico brasileiro de qualidade arquitetônica, os projetos residenciais do Brasil-Arquitetura propõem uma estratégia de desenho baseada na experiência perceptiva, contrariamente aos padrões construtivos e à lógica estrutural modernista (Santos, 2005, p. 14-23). [21]

21 Cecília Rodrigues dos Santos. “Brasil Arquitetura”. *In: Francisco Fanucci. Marcelo Ferraz Brasil Arquitetura*. (São Paulo: Cosac & Naify, 2005).



Foto 11: Brasil Arquitetura, 1998. Bairro Amarelo, Berlim/Alemanha. Revitalização de um conjunto habitacional com grafismo Kadiwéu,1998. Foto: Pinterest, https://fbcdn-sphotos-e-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash2/t1/s720x720/531013_156922354430420_1964833554_n.jpg. Acesso em 27/05/2024

Por último, em relação à discussão sobre os princípios que compõem uma arquitetura vernacular indígena, pode ser ela considerada autenticamente orgânica, como demonstram as casas de madeira da cidade de Castro, nas ilhas de Chiloé, no Chile, onde suas palafitas podem crescer e se transformar revelando, assim, uma qualidade orgânica fundamental (Montaner, 2009, p. 65).

Baseando-se no conceito de filosofia transcultural de Jacques Poulain (2001), o projeto educativo do LAPALU (Laboratório Transcultural da Paisagem e do Lugar) -CNPq-PPGAU/UFF sobre arquitetura bioclimática estabeleceu, em novembro/dezembro de 2014, práticas dialógicas projetuais e construtivas com indígenas Kamayurá, Yawalapiti e Aweti do Xingu, ao lado de representantes da Aldeia Maracanã, através de um Canteiro Experimental criado no Campus da Praia Vermelha/UFF.

Foi ali implantado um protótipo de Oca-Escola com estrutura de madeira e bambu. Materiais naturais como embira e fibras de cascas de árvore foram utilizadas nas amarrações de sua estrutura, contando com o uso de sapê em sua cobertura e estabelecendo uma grade de apresentações rituais artístico-musicais e eventos da vida cotidiana indígena, em colaboração com o corpo docente, discente e técnico da Escola de Arquitetura e Urbanismo (EAU)/UFF.

Ao permitir uma experiência vivencial e um conhecimento científico universitário sobre as formas de construir e habitar típicas dos indígenas xinguanos, bem como ao

promover a mostra e a divulgação de objetos etnográficos nativos para o público-alvo da Oca-Escola, índios urbanos da Aldeia Maracanã que residem no Grande Rio, em colaboração com os Guarani da Aldeia Mata Virgem Bonita de Maricá e as etnias do Xingu convidadas, realizaram um processo de feedback crítico sobre a cultura criativa da sociedade urbana complexa. Será, então, que o patrimônio imaterial indígena se encontra vivo em grandes centros urbanos no Brasil atual?



Figura 12: Protótipo de Oca-Escola do Xingu. Campus Praia Vermelha/UFF. Foto: Dinah Guimaraens (2014)

REFERÊNCIAS

BASTOS, M. A. J.; ZEIN, R. V. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 241-250.

BASTOS, M. A. J. **Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2003.

CAMPELLO, G. "Introdução". *In:* **O Brilho da Simplicidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 13-31.

COSTA, L. **Registro de uma Vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

EL-DAHDAH, F. "A arqueologia da modernidade de Lucio Costa". *In*: NOBRE, A. L. *et ali*. **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 289-293.

FRAMPTON, K. “El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidade cultural”. *In*: **Historia Critica de La Arquitectura Moderna**. Barcelona: Gustavo Gíli, 2009, p. 318-332.

GUIMARAENS, D. (Org.) **Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana**. Niterói: EdUFF, 2016.

GUIMARAENS, D. & CAVALCANTI, L. **Arquitetura Kitsch Suburbana e Rural**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2ª edição, 2006.

GREGOTTI, V. **O Território da Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAMESON, F Os Limites do Pós-Modernismo. *In:* **Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004, p. 197-262.

JODIDIO, P. **Shigeru Ban: Architecture of Surprise**. Los Angeles, CA: Taschen, 2012.

MONTANER, J. M., **Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos**. Barcelona: Gustavo Gíli, 2009.

PEREIRA, M. da S. “Quadrados Brancos: Le Corbusier e Lucio Costa”. *In*: NOBRE, A. L. *et ali* (orgs.) **Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

POULAIN, J. **De L’Homme: Éléments d’anthropobiologie philosophique du language**. Paris: CERF, 2001.

SANTOS, C. R. dos. “Brasil Arquitetura”. *In:* **Francisco Fanucci. Marcelo Ferraz Brasil Arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

SEGAWA, H. **Arquitectura Brasileira Contemporânea**. Barcelona: Gustavo Gíli, 2005.

SEGRE *et ali*. “O MES (1935-1945): As Inovações Climáticas e Tecnológicas”. *In:* **II DOCOMO**: 2010.

UNDERWOOD, D. **Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZEIN, R. V. Brutalismo, sobre sua reflexão (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). São Paulo: **Vitruvius**. Arquitextos, 07.084, maio de 2007.

_______________ Um arquiteto brasileiro: Severiano Mário Porto. *In:* **Projeto**, n. 83. São Paulo: Projeto Editores Associados, janeiro de 1986.

PAISAGEM IDEALIZADA: VALORIZAÇÃO DA PERCEPÇÃO NA CONCEPÇÃO DE ESPAÇOS

Data de submissão: 08/10/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Letícia Peret Antunes Hardt
Pesquisadora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Gestão Urbana da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PPGTU-PUCPR)
Professora Titular do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (CAU-PUCPR)-Sócia-Gerente da Hardt Planejamento

Marlos Hardt
Pesquisador Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Gestão Urbana da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PPGTU-PUCPR)
Professor Adjunto do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (CAU-PUCPR) Sócio-Gerente da Hardt Planejamento

Carlos Hardt
Pesquisador Permanente do Programa de Pós-Graduação em Gestão Urbana da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PPGTU-PUCPR)
Professor Titular do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (CAU-PUCPR)
Consultor Permanente da Hardt Planejamento

Valéria Romão Morellato Hardt
Consultora Permanente da Hardt Planejamento

RESUMO: Pautado em obras clássicas associadas a produções contemporâneas, o estudo é voltado à interpretação de soluções para minimização da problemática derivada da insuficiência de óticas integradas para concepção de cenários urbanos. Sob essa perspectiva, seu objetivo consiste em desenvolver postulados direcionados à formulação de respostas ao questionamento sobre aspectos potencializadores da valorização da percepção na intervenção espacial. A partir de visões preliminares sobre conceitos e teorias de referência, as abordagens metodológicas são baseadas em revisão de fontes teórico-conceituais e na leitura de documentos projetuais de espaços abertos no estado do Paraná. Nesse âmbito, são examinados exemplos, em duas escalas (local e regional) de projetos voltados a valores naturais e humanos, sendo estes últimos diferenciados em aspectos sócio-históricos, socioculturais e socioeconômicos e institucionais. Pelos resultados alcançados, depreende-se a

possibilidade da estimulação da apreensão ambiental de áreas projetadas por estratégias específicas de agenciamento paisagístico, maximizando a transformação de espaços em territórios, pelas opções para sua apropriação social, e destes em lugares, pelo oferecimento de oportunidades para evolução de sentimentos de pertencimento das comunidades envolvidas. Os olhares conclusivos revelam a probabilidade de idealização da paisagem urbana atrelada à valorização do entendimento perceptual na concepção espacial das urbes atuais e futuras.
PALAVRAS-CHAVE: Paisagem urbana; resolução projetual; processo perceptual; valores naturais; valores humanos.

ABSTRACT: Based on classical works associated with contemporary productions, the study is focused on interpretating solutions to minimize the problem arising from the lack of integrated perspectives in the conception of urban scenarios. From this perspective, its objective is to develop postulates aimed at formulating answers to the question about aspects that enhance the valorization of perception in spatial intervention. Starting from preliminary views on reference concepts and theories, the methodological approaches are based on the review of theoretical-conceptual sources and the reading of design documents for open spaces in the state of Paraná. In this context, examples are examined, on two scales (local and regional) of projects focused on natural and human values, the latter differentiated in socio-historical, sociocultural, and socioeconomic and institutional aspects. The results achieved indicate the possibility of stimulating the environmental apprehension of areas designed by specific landscape management strategies, maximizing the transformation of spaces into territories through options for their social appropriation, and these into places, by offering opportunities for the development of feelings of belonging among the involved communities. The concludings looks reveal the probability of idealizing the urban landscape tied to the valorization of perceptual understanding in the spatial conception of current and future cities.
KEYWORDS: Urban landscape; design resolution; perceptual process; natural values; human values.

VISÕES PRELIMINARES

Frente à definição aristotélica de **espaço** como inexistência de vazio[1], adota-se a conceituação de Santos (2023[1996]), que o considera como um conjunto formado por um sistema de objetos (fixos) e de ações (fluxos). Para Mineo (2008), as transformações históricas das relações sociais (ações / fluxos) são apreendidas espacialmente, em razão das conexões da sociedade com o lugar que a representa (objetos / fixos), influenciando tanto as interações dos elementos espaciais – entre si e com o todo – quanto a percepção dos usuários, em uma sistemática de análise que envolve formas, funções, estruturas e processos (Capilla; Gabaldón, 2018).

Com base na interpretação ratzeliana de **território** como espaço de soberania de

1 As obras do filósofo grego Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) moldam o movimento do Aristotelismo, pelo qual o espaço é vinculados a matérias e formas, referentes à estrutura intrínseca da realidade física, e a agentes e finalidades, pertinentes à origem abstrata e ao dinamismo dos elementos (Barnes, 1995[1984]; Symons; Weele, 2024).

determinado Estado[2], Corrêa (2002[1989]) o interpreta como área delimitada sob a posse de certo grupo ou indivíduo. Essa condição, então, interfere no processo de percepção espacial (Aytin, 2023).

A visão aristotélica de **lugar** como posição de um corpo em relação a outros se aproxima do conceito de Santos (2023[2008]) como espaço produzido por duas lógicas: a das vivências cotidianas das pessoas e a dos processos econômicos, políticos e sociais, ambas relacionadas a sensações de pertencimento humano.

Embasada na visão tricartiana de **paisagem** como o conjunto único e indissociável – equilibrado ou não – de componentes naturais e antrópicos, inter-relacionados e interdependentes em determinado momento, espaço e condição social[3], Hardt (2000; 2020) a sintetiza como a visualização do ecossistema, produzindo percepções cognitivas e sensações psicológicas, além de outras condições sensoriais.

Por sua vez, Lefebvre (2000[1974]) expõe a sua representação por uma tríade de dimensões espaciais: física ou percebida, estabelecida por elementos concretos; mental ou concebida, produzida pela observação de imagens intelectuais da primeira; e social ou vivida, estruturada por feições e signos que englobam as anteriores. Essas abordagens compõem a teoria do espaço preconizada por aquele autor (Biagi, 2020).

Diante das concepções anteriores, a idealização de espaços por meio da resolução projetual de territórios e lugares exige a disposição de novos olhares – teóricos e práticos – sobre a paisagem. Para tanto, Santos (2023[2008]) contribui com acepções de que as formas correspondem à representação física, visível ao observador; as funções compreendem o papel do espaço, perante relações sociais; as estruturas consistem na organização territorial, baseada na articulação das partes com o todo; e os processos abordam as condições históricas determinantes das mudanças. Para o mesmo autor, em conjunto, esses atributos fundamentam teorias e metodologias para a interpretação dos fenômenos socioespaciais em sua totalidade, sendo necessariamente vinculados à **percepção** humana.

Dependentes da experiência humana, os mecanismos perceptuais, de acordo com Hardt (2020), são condicionados por dois tipos de filtros. O primeiro – biofísico – estimula a percepção visual da paisagem. Assim, é determinado por condições de visibilidade do observador (intrínsecas: acuidade visual e outras condições sensitivas; extrínsecas: limitações espaciais – posição do espectador, condições atmosféricas, iluminação e barreiras visuais; limitações fisiográficas – distância do observante, compartimento visual).

O segundo filtro – condutual - determina a percepção psíquica da paisagem. Portanto, é relativo às reações sensitivas, cognitivas (culturais, sociais e econômicas) e

2 Um dos principais postulantes do Determinismo Ambiental, o geógrafo alemão Friedrich Ratzel (1984-1904) baseou seus estudos na interação do homem com a natureza, criando o termo "*lebensraum*" (habitat), atrelado ao conceito de território (Bluwstein; Cavanagh; Fletcher, 2024; Vesentini, 2008).

3 Os estudos do geógrafo francês Jean Tricart (1920-2003) preconizam que a interpretação da paisagem requer o conhecimento particularizado e conjunto dos elementos do meio físico e associados a outros componentes paisagísticos (Lugo Hubp, 2003).

psicológicas (emocionais e afetivas), além de outros fatores abstratos.

A partir dessas óticas teórico-conceituais, o **objetivo** do presente estudo consiste em desenvolver postulados para minimização da problemática oriunda da insuficiência de visões integradas para idealização de paisagens urbanas. Nesse âmbito, busca-se respostas para o **questionamento** sobre quais aspectos são promotores da valorização da percepção na concepção espacial. Para tanto, são adotados procedimentos ensaísticos próprios da investigação.

ABORDAGENS METODOLÓGICAS

Os passos processuais de desenvolvimento investigativo são baseados na revisão de fontes teórico-conceituais e na leitura de documentos projetuais para exemplificação de soluções de espaços abertos, especificamente no estado do Paraná. Esse recorte geográfico é justificado pela maior concentração da produção dos autores nessa unidade federativa brasileira.

Visando à demonstração das possibilidades conceptuais em diversas categorias e dimensões das áreas de agenciamento paisagístico, duas **escalas** diferenciadas de interveniência são exploradas – local e regional. Essas opções escalares possibilitam a análise do processo perceptual da proposta de intervenção, tanto para resoluções individuais de cada espaço em cidades específicas quanto para o planejamento de um conjunto articulado de locais na sua região de abrangência.

A escala local compreende praças situadas em áreas centrais urbanas ou nas suas proximidades, com seus partidos concebidos em função das características específicas do terreno, do entorno e dos usuários, dentre outras possibilidades. Por outro lado, a regional envolve parques de diferentes extensões, estruturados segundo as mesmas características anteriores, mas subordinados à visão integrada de amplo complexo de áreas distribuídas pela região, destinadas, sobretudo, à urbanização e tratamento paisagístico de locais selecionados para a implantação de medidas de prevenção de enchentes. Dessa maneira, tem-se a garantia de unidade paisagística, com a implementação das soluções espaciais fortemente baseada em parcerias com diferentes segmentos da sociedade (Hardt Planejamento, 2005).

Cabe ressaltar, porém, que a apresentação dos projetos consiste apenas na abordagem das suas diretrizes conceituais básicas, abstendo-se de detalhes. Justifica-se essa opção metodológica perante o intuito principal de demonstração geral do partido adotado para a concepção espacial.

Em síntese, a seleção dos objetos de estudo é pautada justamente naqueles projetos que oferecem alternativas perceptuais aos usuários de determinados elementos referenciais, levando-se em consideração a percepção de ambientes naturais – valores da natureza – e antrópicos – valores do homem. Esses últimos consideram aspectos sócio-

históricos, socioculturais e socioeconômicos e institucionais.

VALORES NATURAIS

Para valorização do processo perceptual do sistema formado pela natureza, dois exemplos são elencados:

a) escala local – Praças do Complexo Ambiental, com cerca de 6,4 ha (Hardt Planejamento; PMPG, 2005), situadas na área central da sede do município de Ponta Grossa (estimativa de pouco mais de 370 mil habitantes – IBGE, 2024), numa visão de conscientização sobre a importância dos elementos naturais nos centros urbanizados;

b) escala regional – Parques da Conscientização Ecológica, com área tipo de cerca de 2,4 ha (Hardt Planejamento; CH2M Hill, 2002), localizada em Curitiba, nas cercanias da divisa com São José dos Pinhais (estimativas de cerca de 1,8 milhões e de 340 mil habitantes, respectivamente – IBGE, 2024), em uma ótica de integração do homem com a natureza.

Na primeira escala, as Praças do Complexo Ambiental (Figura 1) têm sua composição baseada na pressuposição de que, paulatinamente, o crescimento urbano tem se apropriado dos espaços naturais, distanciando-os do cidadão. Assim, a obra é inspirada na percepção da convivência da trilogia: natureza, homem e cidade (Hardt et al., 2011).



Figura 1: Implantação esquemática das diretrizes conceituais da paisagem idealizada para as Praças do Ar, da Água, da Terra e do Fogo do Complexo Ambiental em Ponta Grossa

Fonte: Elaborada com base em Google Earth (2024) e em Hardt Planejamento e PMPG (2005).

Simbolizada pelo ar, água, terra e fogo, a natureza é especialmente percebida pelas cores das florações das árvores nas diferentes estações do ano e pelas diversas tonalidades presentes no mobiliário. O homem é instigado pelos seus próprios sentidos, enquanto a cidade é configurada pelas praças e suas respectivas funções, cada uma delas precipuamente relacionada a um elemento natural, a uma estação do ano e a um sentido humano, restando à visão – quinto sentido – a revelação do eixo de interligação entre todas as praças, possibilitando a visualização de todo o conjunto. Além de elementos marcando as escalas vertical e horizontal dessa conexão axial, seu tratamento de piso com hachuras paralelas remete à recordação da antiga linha férrea, dada a presença de edificações históricas da estação ferroviária original no entorno imediato das praças.

Abrigando experiências cívicas e culturais, a Praça do Ar favorece a presença de adultos, sendo priorizado o sentido humano do olfato, por meio do perfume de plantas floríferas emanado pela atmosfera, enquanto o inverno é ressaltado por flores amarelas, sendo esta mesma cor utilizada no mobiliário. Destacado por hachuras de ondas sonoras (também propagadas pelo ar), o eixo principal é evidenciado latitudinalmente por bandeiras oscilantes aos fluxos de brisas. O símbolo da rosa dos ventos, demarcado no piso, estrutura a área de referência dessa praça, cujo marco vertical é constituído pela luminária do zodíaco, resultante da transfiguração tridimensional daquele símbolo.

Comportando experiências passivas em áreas de estar, a Praça da Água estimula a presença de idosos, sendo acentuado o sentido humano da audição, por intermédio dos sons produzidos por ondulações hídricas, ao passo que a primavera é destacada por flores azuis, tonalidade esta também adotada no mobiliário. As hachuras do eixo principal são modificadas para ondas do mar, sendo sua escala vertical demarcada por jatos, ao mesmo tempo em que a área de referência é articulada por um grande espelho d'água. Com sua estrutura constituída pelas linhas geográficas imaginárias de latitudes e longitudes do globo terrestre, o marco vertical dessa praça compreende a luminária do planeta, o qual, por sua vez, é especialmente constituído por água.

Abrangendo experiências semiativas no playground, a Praça da Terra reforça a presença de crianças, sendo valorizado o sentido humano do paladar, mediante a existência de frutos ornamentais, com a tonalidade esverdeada da vegetação, igualmente aplicada no mobiliário, cedendo espaço à floração de matizes claros no outono. As hachuras do eixo principal são novamente alteradas, desta feita para formas específicas do relevo terrestre (morros), com a marcação vertical deste eixo definida por tendas do tipo circense, de caráter lúdico, que cobrem edificações com usos diversos. O solo arenoso do parque infantil determina a área de referência dessa praça, que compartilha a citada luminária do planeta.

Com experiências ativas na área esportiva, a Praça do Fogo promove o seu uso pelos jovens, com acentuação do sentido humano do tato a partir da percepção de espinhos, acúleos e rugosidades, dentre outros elementos que proporcionam, mesmo que à

distância, sensações peculiares ao toque, com a floração vermelha no verão determinando a cor presente no mobiliário. Mais uma vez substituídas, as hachuras do eixo principal, latitudinalmente marcado por luminárias escarlates, representam as formas de labaredas de chamas. Além de definirem a área de referência dessa praça, raios solares desenhados no piso servem de sustentáculo ao marco vertical, configurado pela luminária da pira olímpica.

Em resumo, essa concepção espacial estimula a percepção ambiental da paisagem projetada, tanto por aspectos figurativos e comunicativos assinalados por Lamas (2014[1993]), associando forma, contexto, função e estética, como por aspectos orientativos comentados pelo mesmo autor, destacando os sentidos e o processo perceptual humano. Ademais, o eixo principal resgata a impressão de rastros memoriais (antiga ferrovia), que permitem a personalização e legibilidade histórico-espacial (García-Esparza, 2022; Larkham; Adams, 2019; Tavassolian; Nazari, 2015).

Na escala regional, à tipologia 1 – referente a Parques da Conscientização Ecológica – são relacionados espaços de baixo potencial para agenciamento paisagístico, sendo especialmente voltados à introdução de cobertura vegetal, com reduzida infraestrutura construtiva. Caminhos para pedestres e ciclovias são eventualmente implantados, como no caso da área típica da bacia do rio Padilha (Figura 2).



Figura 2: Implantação esquemática das diretrizes conceituais da paisagem idealizada para área típica – tipologia 1: bacia do rio Padilha – dos Parques da Conscientização Ecológica na Região Metropolitana de Curitiba

Fonte: Elaborada com base em Google Earth (2024) e em Hardt Planejamento e CH2M Hill (2002).

A área de intervenção é essencialmente dedicada à proteção ambiental, em associação com a reabilitação e conservação de fundos de vale, incluindo áreas de preservação permanente (APPs). Ocasionalmente, são incorporados outros espaços com funções específicas, selecionados de acordo com os sítios potencialmente inundáveis – parcial ou totalmente – em certos períodos. Nesses locais, são propostos espaços com baixo custo de manutenção e com funções compatíveis com as enchentes, a exemplo de determinadas atividades esportivas.

Os principais objetivos dessa tipologia consistem em resgatar a conectividade ecológica e preservar as conexões com a população local, adicionando outros usos almejados pelas comunidades de entorno. Nessa conjuntura, para a redução dos efeitos causados pelas alterações na cobertura vegetal original, são propostas ações, pela própria população, de regeneração com espécies nativas, medida altamente eficiente quando se consolida o processo de restauração. Outras plantas autóctones também são integradas na composição paisagística, visando à qualidade visual desses pequenos parques.

Alternativas de lazer são igualmente ofertadas às comunidades locais, acessíveis por trajetos orgânicos, com valorização da percepção de perspectivas e da sensação de expectativas. Devido às características dessa tipologia, sua implantação e manutenção se tornam viáveis por meio de parcerias com organizações não governamentais voltadas à educação ambiental.

Em súmula, essa proposição projetual visando à percepção ambiental da paisagem projetada se baseia na importância da relação humana com a natureza, a qual, segundo Del Rio (1990), é processada por meio da observação dos recursos naturais, com a sua devida integração com o contexto construído, especialmente quando se volta à formação de identidades locais. Sales et al. (2023) alertam que é fundamental a consideração de que o comportamento dos atores locais está relacionado à sua percepção ambiental.

Portanto, pelos exemplos de tratamento da paisagem expostos, depreende-se a viabilidade de valorização do processo perceptual do sistema natural, tanto de forma direta, como no caso apresentado na escala regional, quanto de maneira simbólica, como na conjuntura exposta na escala local.

VALORES HUMANOS

Em uma primeira abordagem da valorização do processo perceptual do sistema antrópico, relativa aos seus **aspectos sócio-históricos**, os exemplos selecionados são:

a) escala local – Praça do Passado e do Futuro (Praça João Antônio Costa), com cerca de 5,5 ha (Hardt Planejamento; PMCL, 2010), na área central da sede urbana do município de Campo Largo (estimativa em torno de 140 mil habitantes – IBGE, 2024), cujo conceito parte da apreensão das perspectivas vindouras, tomando por referência as experiências pretéritas;

b) escala regional – Parques da Evolução Local, com área tipo de cerca de 9,8 ha (Hardt Planejamento; CH2M Hill, 2002), localizada em São José dos Pinhais (estimativas de cerca de 340 mil habitantes – IBGE, 2024), em uma proposição de valorização das expressões das comunidades locais.

A revitalização da antiga Praça João Antônio Costa, em Campo Largo, busca a contraposição entre o passado e o futuro pela confrontação entre linguagens projetuais ambíguas (Figura 3), cuja integração revela o presente.



Figura 3: Implantação esquemática das diretrizes conceituais da paisagem idealizada para a Praça do Passado e do Futuro em Campo Largo

Fonte: Elaborada com base em Google Earth (2024) e em Hardt Planejamento e PMCL (2010).

O caráter da tendência de maior antropização do setor do futuro é definido pelo desenho geométrico estruturado em eixos principais e secundários que se intercruzam formando uma malha regular. Seus nós são marcados por palmeiras, como opção de seleção de espécie vegetal conveniente à maior incidência direta de luz – natural ou artificial – em locais de permanência dos usuários, além da acentuação da verticalidade nessa porção mais elevada do terreno.

Prioritariamente, esse setor abriga áreas de atividades, em estreita relação com os usos existentes no seu entorno, sendo suplementarmente servido por lugares de estar, onde níveis adequados de conforto ambiental são viabilizados pelo sombreamento proporcionado por estruturas de pergolados. Soluções industrializadas prestam maior

requinte tecnológico ao lugar.

O setor do passado possui traçado orgânico, que permeia um conjunto de árvores existentes, as quais, pela heterogeneidade de espécies, além de promoverem um caráter mais natural, também sombreiam intensamente o local, destinado à passividade em áreas de permanência, acessadas por caminhos sinuosos. Materiais naturais e maior grau de permeabilidade qualificam a simplicidade de tratamento paisagístico.

Um setor de transição – correspondente ao presente – estabelece a integração entre linhas geométricas e orgânicas, bem como das formas e materiais dos setores anteriores. Implantada em posição de destaque, a já existente escultura de João Antônio da Costa – importante personalidade da história campo-larguense – marca a passagem das épocas.

Uma trilha histórica de interpretação lúdica demarcada no piso perpassa toda a praça, desde o passado, iniciando junto a um monumento existente nessa extremidade da praça (fonte de água do período colonial), até o futuro, finalizando próximo às instalações escolares das redondezas, que abrigam as futuras gerações de Campo Largo.

De maneira sinóptica, essa construção espacial para percepção ambiental da paisagem projetada ressalta a importância de eixos organizadores do espaço, também preconizados por Coelho Netto (2012), inclusive com valorização das oposições entre o construído e o aberto, o artificial e o natural, o amplo e o restrito, o vertical e o horizontal, o geométrico e o orgânico, dentre inúmeras outras possibilidades, com vistas à transmissão do sentido do lugar e sua legibilidade associada à estética de lembranças memoriais (Chaparro González, 2020; Hubaut, 2021; Nia, 2021; Oumelkheir; Nadia, 2021; Vihanninjoki, 2019)

Na escala regional, a tipologia 2 – relacionada a Parques da Evolução Local – com áreas de baixo a médio potencial para agenciamento paisagístico, integra o tratamento da cobertura vegetal com a alocação de equipamentos de reduzido e mediano porte, como no caso da área típica da bacia do rio Avariú (Figura 4), a qual é voltada à integração da proteção do ambiente com expressões populares de cada comunidade envolvida.



Figura 4: Implantação esquemática das diretrizes conceituais da paisagem idealizada para área típica – tipologia 2: bacia do rio Avariú – dos Parques da Evolução Local na Região Metropolitana de Curitiba

Fonte: Elaborada com base em Google Earth (2024) e em Hardt Planejamento e CH2M Hill (2002).

Nessas circunstâncias, a proposta se baseia na oferta de espaços à região urbanizada do entorno com condições de conservação ecológica, permeadas por áreas destinadas ao reconhecimento das manifestações tradicionais e atuais das localidades próximas, reforçando relações entre moradores e sua região de vivência.

De maneira semelhante à tipologia anterior, equipamentos são implementados considerando que partes dessas glebas podem ser total ou parcialmente inundadas durante certos períodos de tempo. As principais funções conformam praças de alimentação e áreas de esportes, além de espaços comunitários (com destaque para pátios para artistas locais, por exemplo), dentre outros complementares.

O tratamento da cobertura vegetal é proposto segundo os mesmos princípios de recomposição florística, por espécies nativas, reforçando os cenários naturais. Ao mesmo tempo, é facilitada a identificação dos usuários com os ambientes planejados. Devido às peculiaridades dessa tipologia, sua implantação e manutenção são viabilizadas a partir de parcerias com instituições relacionadas, tanto com assistência social e comunitária, quanto com expressões populares locais.

Como resenha, a percepção ambiental da paisagem planejada nessa concepção lembra pressupostos enunciados por Del Rio (1990), para quem a imagem faz parte do

repertório coletivo, da identidade e do imaginário das comunidades envolvidas, reforçando a importância dos espaços públicos como *locus* da variedade de acontecimentos passados, presentes e futuros. Nesse espectro, são ressaltados atributos de vitalidade socioespacial (Mouratidis; Poortinga, 2020; Terzi et al., 2019).

O segundo enfoque para valorização do processo perceptual do sistema antrópico, referente aos seus **aspectos socioculturais**, apropria-se dos seguintes exemplos:

a) escala local – Praças dos Rumos Paranaenses, com cerca de 3,3 ha (Hardt Planejamento; ParanáCidade, 2010), nas imediações das sedes municipais e na divisa entre Quatro Barras e Pinhais (estimativa de aproximadamente 25 mil e pouco mais de 130 mil habitantes, respectivamente – IBGE, 2024), com sua conceituação centrada nos distanciamentos e aproximações entre ciências e artes do Paraná;

b) escala regional – Parques da Valorização Cultural, com área tipo de cerca de 14,3 ha (Hardt Planejamento; CH2M Hill, 2002), localizada em Curitiba nas proximidades com Araucária (estimativas de cerca de 1,8 milhões e quase 160 mil habitantes, respectivamente – IBGE, 2024), contemplando espaços reservados à divulgação da bagagem cultural regional, estadual e nacional.

Simbolicamente, o desenho das Praças dos Rumos Paranaenses é resultante do intercruzamento de duas estruturas principais: o Eixo das Ciências e o Caminho das Artes (Figura 5).

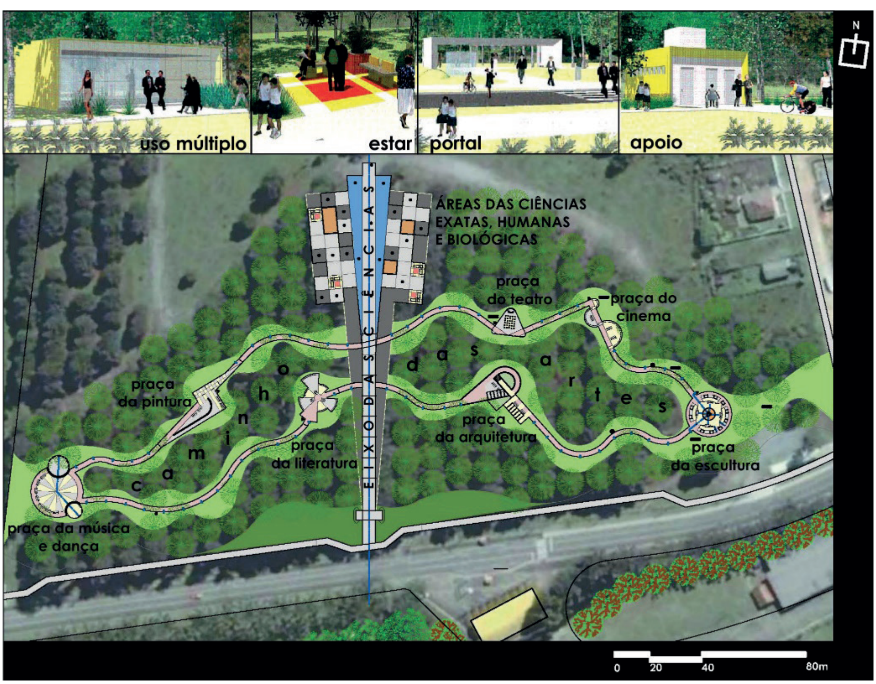


Figura 5: Implantação esquemática das diretrizes conceituais da paisagem idealizada para as Praças dos Rumos Paranaenses entre Quatro Barras e Pinhais

Fonte: Elaborada com base em Google Earth (2024) e em Hardt Planejamento e ParanáCidade (2010).

A primeira estrutura, destinada à divulgação de importantes pesquisas estaduais nas áreas das ciências exatas, humanas e biológicas, dentre outras, reflete a racionalidade das produções científicas, pela formalidade de linhas regulares, bem como a previsibilidade, pela assimilação de um espaço único. Outros atributos espaciais se relacionam com a imponência, pela presença de elementos referenciais de acentuação da escala vertical; com a unicidade, pela existência de poucas funções; e com a moderação, pela utilização de plantas temperadas e cores frias (especialmente nos pisos e na iluminação), diferenciando efeitos paisagísticos nos cenários do inverno.

Por sua vez, o Caminho das Artes é voltado à apreciação das sete principais manifestações artísticas (música, dança, teatro, literatura, escultura, cinema e cultura), às quais é agregada uma oitava – a arquitetura –, cada uma com uma praça própria onde os usuários podem interagir com aquela especialidade. São, então, ressaltadas características da sensibilidade das obras, pela informalidade de linhas irregulares, assim como da sua imprevisibilidade, pela percepção de vários espaços. Outros aspectos também merecem menção, como a simplicidade, pela presença de elementos referenciais de acentuação da escala horizontal; a multiplicidade, pela existência de várias funções; e o entusiasmo, tanto pela interatividade quanto pela utilização de plantas tropicais e cores quentes (principalmente nos pavimentos e luzes), reforçando resultados visuais diversificados no verão.

De modo sumarizado, essa espacialidade concebida para a percepção ambiental da paisagem projetada vem ao encontro das propriedades da imagem da cidade abordadas por Lynch (2011[1960]), que evidenciam a qualidade da forma pela singularidade ou contraste, pela simplicidade ou complexidade e pela continuidade ou ritmo, dentre outros predicados relevantes para a legibilidade, identidade, estrutura e significação espacial. De maneira complementar, Jacobs (2011[1961]) afirma a importância da apropriação dos espaços públicos pelos seus usuários, inclusive de maneira interativa, do conhecimento científico para a vitalidade das cidades e da presença da arte no cotidiano da vida urbana.

Na escala regional, a tipologia 3 – relativa a Parques da Valorização Cultural – com áreas de médio a alto potencial para agenciamento paisagístico, compatibiliza o tratamento da cobertura vegetal com a implantação de equipamentos de mediano e grande porte, como no caso da área típica da bacia do rio Barigui (Figura 6), dedicada à combinação da proteção ambiental com a apreciação da cultura regional, estadual e nacional, com a proposta baseada em equipamentos com funções comunitárias, como componentes de elevação da qualidade de vida dos grupos sociais envolvidos. Nesse âmbito, as áreas planejadas oferecem, ao bairro e seus arredores, alternativas de lazer e cultura, articuladas com princípios de educação ambiental.



Figura 6: Implantação esquemática das diretrizes conceituais da paisagem idealizada para área típica – tipologia 3: bacia do rio Barigui – dos Parques da Valorização Cultural na Região Metropolitana de Curitiba

Fonte: Elaborada com base em Google Earth (2024) e em Hardt Planejamento e CH2M Hill (2002).

Em oficinas organizadas em um centro cultural, cursos de qualificação podem ser oferecidos à vizinhança, na medida em que oferecem novas condições de aprendizagem relacionadas com o ambiente e a cultura. Essas opções podem promover o aumento do seu nível de renda e a elevação do seu grau de conscientização.

Outros setores também podem estar diretamente ligados à cultura e às artes; na área típica em questão, tem-se, por exemplo, o caminho da música popular, cujo objetivo é conectar o arranjo musical com a composição da paisagem, com percepção das dinâmicas locais pelo ritmo da vegetação e de outros elementos naturais, bem como pelo arranjo do pavimento e de outros componentes construídos, em uma miríade de sensações ao longo do trajeto. Além de outros espaços, praças de alimentação e áreas de esportes completam o conjunto dos locais planejados.

Como nas tipologias anteriores, os equipamentos são implantados de acordo com inundações periódicas da área e estão associados às situações urbanísticas e sociais locais, com soluções heterogêneas de intervenção paisagística, quer segundo padrões qualitativos, quer em termos quantitativos. O tratamento da cobertura vegetal segue os mesmos postulados enunciados para as tipologias anteriores. Frente ao caráter dessa

tipologia, sua implantação e manutenção são possibilitadas por parcerias com instituições ligadas à cultura regional, estadual e nacional.

Como recensão, esse agenciamento do espaço para a percepção ambiental da paisagem projetada reúne os principais aspectos destacados por Lamas (2014[1993]): quantitativos (volumes, superfícies, fluxos, equipamentos, mobiliário, vegetação, programação visual,...), qualitativos (conforto, comodidade, acessibilidade,...), funcionais (usos permanentes, periódicos e efêmeros), figurativos e comunicativos (formas, contextos, funções, estética e harmonia) e orientadores (assimilação, inclusive pelo aguçamento dos sentidos humanos). Essa miríade de características aprimora a qualidade paisagística de recintos culturais (Wang; Gu, 2020).

O último foco para valorização do processo perceptual do sistema antrópico, concernente aos **aspectos socioeconômicos e institucionais**, volta-se aos seguintes exemplos:

a) escala local – Praça do Povo (Praça Interventor Manoel Ribas), com cerca de 6,6 ha (Hardt Planejamento; PMA, 2005), na área central da sede urbana do município de Apucarana (estimativa de pouco menos de 135 mil habitantes – IBGE, 2024), com sua ordenação baseada nas funções sociais, econômicas e institucionais da sua zona de inserção;

b) escala regional – Parques da Promoção Social, com área tipo de cerca de 21,2 ha (Hardt Planejamento; CH2M Hill, 2002), localizada em Piraquara e Pinhais (estimativas em torno de 125 mil e pouco mais de 130 mil habitantes, respectivamente – IBGE, 2024), em uma acepção de espaços de referência dos subsistemas de desenvolvimento da região metropolitana.

A Praça do Povo (Praça Interventor Manoel Ribas) representa significativo referencial para Apucarana, funcionando como rotatória de importantes vias (Figura 7), as quais servem de diretrizes iniciais para o seu traçado. Assim, dessas linhas surge a proposta de revitalização do espaço, definida pelo encontro de três eixos principais segundo usos preponderantes do entorno: religioso, institucional e comercial, os quais recebem pavimentação azulada e forração vegetal com floração azul, como referência, inclusive, às nascentes das três principais bacias hidrográficas do município.



Figura 7: Implantação esquemática das diretrizes conceituais da paisagem idealizada para a Praça do Povo em Apucarana

Fonte: Elaborada com base em Google Earth (2024) e em Hardt Planejamento e PMA (2005).

Um quarto componente axial – Eixo da Comunidade – culmina no Palco do Cidadão, sendo tratado com piso em cor amarelada e vegetação herbácea amarela. A área central se desenvolve sobre piso de tom purpúreo, ladeada por forração vegetal vermelha, sendo as circulações lindeiras tratadas com material de coloração grafite. As áreas de estar são conformadas em blocos de concreto com grama, marcadas por arbustos de floração branca.

Conservando a estrutura do desenho original do espaço, são atendidas as principais aspirações da comunidade, que consistem no aumento da área de convívio no interior da praça, no fornecimento de suporte aos feirantes para a sua permanência no local (inclusive com delimitação espacial por pergolados), na integração do recinto ao seu entorno, na criação de ambientes mais seguros e, especialmente, na manutenção da identidade local. As diretrizes de intervenção procuram, ao máximo, a utilização dos equipamentos existentes, reconfigurando, sempre que possível, suas condições atuais para os novos usos propostos.

Resumidamente, a percepção ambiental da paisagem projetada nessa resolução espacial encontra sustentação nos pressupostos de Bentley et al. (1999), que destacam propriedades fundamentais para a vitalidade espacial, como a permeabilidade, associando, como no presente caso, a trama urbana e a rede viária; a variedade, com diversidade de

formas, usos e significados; a legibilidade, como compreensão do lugar e atribuição de identidade; a versatilidade, com multiplicidade de atividades; e imagem visual apropriada, pelo significação do lugar. À semelhança de outro exemplo anterior, também é perceptível a impressão de rastros pretéritos, com personalização e legibilidade histórica desse território (García-Esparza, 2022; Larkham; Adams, 2019; Tavassolian; Nazari, 2015).

Na escala regional, a tipologia 4 – pertinente aos Parques da Promoção Social – com áreas de elevado potencial para agenciamento paisagístico, combina o tratamento da cobertura vegetal com a implementação de equipamentos de grande porte, significativamente diferenciados de todos os outros e identificados pela orientação geral de proposição básica do subsistema regional correspondente, como no caso da área típica da bacia do rio Iraí (Figura 8).

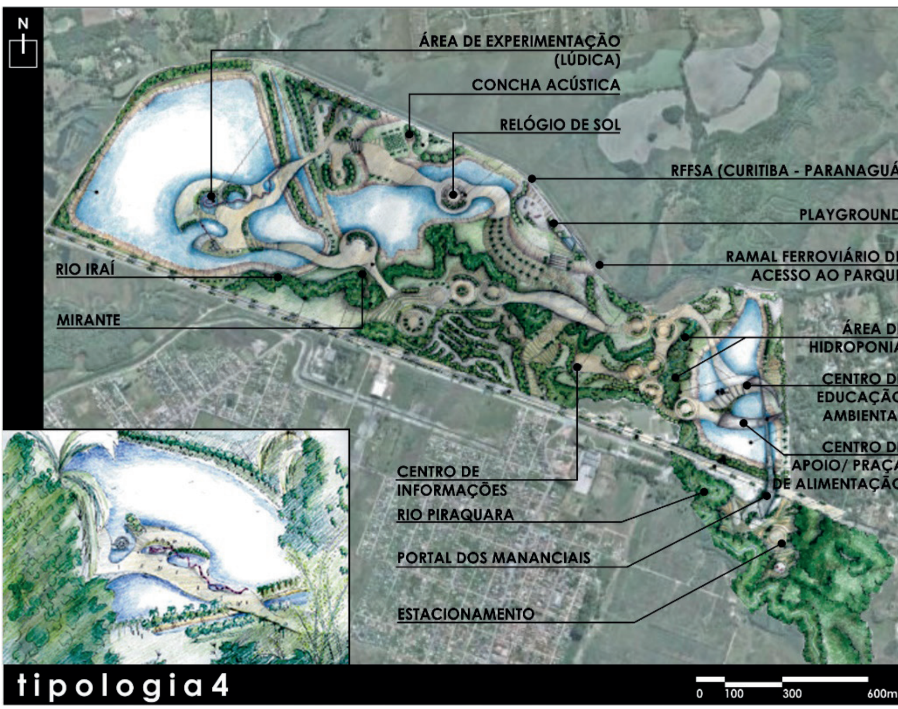


Figura 8: Implantação esquemática das diretrizes conceituais da paisagem idealizada para área típica – tipologia 4: bacia do rio Iraí – dos Parques da Promoção Social na Região Metropolitana de Curitiba

Fonte: Elaborada com base em Google Earth (2024) e em Hardt Planejamento e CH2M Hill (2002).

Essa área específica de intervenção, por exemplo, é dedicada à proteção do meio e ao desenvolvimento turístico e científico, tornando-se um centro de referência para outras localidades ao seu redor. Com escopo mais amplo, seu programa inclui tanto a educação ambiental e inovação tecnológica, quanto a integração social, assegurando, assim, a real apropriação da área pela população regional e por turistas.

O trajeto projetado para a área representa a vida, iniciando com fontes de água, um

relógio de sol e parque infantil, desvelando o despertar do desenvolvimento humano – a infância. Adiante, os pedestres encontram outra fase – a juventude, retratando um tempo de conquistas, descobertas, experiências e liberdade. O calor dos jovens é manifestado em áreas esportivas.

Mais à frente, na idade adulta, os caminhantes têm ciência de todo o conjunto a partir do seu acesso ao mirante. Espaços dedicados à terapia sugerem o fim da caminhada, onde as pessoas podem interagir com soluções de horticultura terapêutica. Nessa fase final – a velhice –, a proximidade da água também induz ao silêncio e à contemplação, necessários para reflexões acerca do significado da própria vida.

A passarela sobre a rodovia, marco dos mananciais hídricos da região metropolitana, conduz ao centro de educação ambiental, que também inclui atividades relacionadas à conscientização sanitária, cultural e artística, sendo situado próximo ao setor de experimentação tecnológica. Esse conjunto de espaços abertos e construídos abriga instalações para cursos, exposições, lazer e alimentação.

A penetração de uma extensão dos trilhos da ferrovia na área permite o acesso por outro meio de transporte, além do rodoviário e cicloviário. Para o tratamento da cobertura vegetal, os mesmos princípios indicados para as tipologias anteriores são válidos para esta gleba. Frente à diversidade funcional desta tipologia, torna-se possível a sua implantação e manutenção mediante parcerias com instituições ligadas ao desenvolvimento turístico, à sustentabilidade ambiental, à inovação tecnológica e à promoção social propriamente dita.

Em síntese, essa proposta de organização espacial para a percepção ambiental da paisagem projetada revisita alguns enunciados de Kohlsdorf (1996). Sob esses postulados, o sítio físico, com seus componentes abióticos e biológicos; os planos tanto verticais, com seus efeitos de coroamento, pontuação e linhas de força, quanto horizontais, com seus traçados e relações espaciais; as edificações, com suas justaposições intervolumétricas e suas superfícies de base ou destaque; e os elementos complementares, com componentes de informação, instalações, mobiliário urbano etc., permitem a compreensão perceptual da estrutura espacial interna do todo pelas partes, e vice-versa.

Gehl (2014[2009]) sustenta que essas questões são basilares para a conformação de cidades para pessoas, inclusive pautadas em princípios de sustentabilidade (UN-GAESC, 2024). Nesse direcionamento, o rol de soluções projetuais discorridas permite a sistematização de reflexões finais.

OLHARES CONCLUSIVOS

Com base em visões teórico-conceituais de obras clássicas associadas a produções contemporâneas, confirma-se o alcance do **objetivo** de desenvolver postulados para redução da problemática derivada da insuficiência de óticas integradas para idealização de cenários urbanos. Nessa perspectiva, são múltiplas as respostas ao **questionamento**

sobre quais aspectos potencializam a valorização da percepção na concepção espacial.

Pelos exemplos analisados, depreende-se a possibilidade da estimulação da percepção ambiental de paisagens projetadas por estratégias específicas de agenciamento paisagístico, reforçando, assim, o conceito de significado como sentido interpretado, especialmente pela leitura das intenções projetuais pelos próprios usuários dos locais idealizados, Assim, desenvolve-se um processo de transformação de **espaços** em **territórios,** pelas opções para sua apropriação social, e destes em **lugares**, pelo oferecimento de oportunidades para evolução de sentimentos de pertencimento das comunidades envolvidas.

Destarte, apesar das condições peculiares das soluções expostas, infere-se que as contribuições perceptuais do tratamento da paisagem podem ser resgatadas em distintas opções conceptuais, sob variadas **escalas espaciais**. Nesse escopo, são disponibilizadas diferenciadas alternativas locacionais e diversificadas propriedades formais, funcionais, estruturais e processuais.

Conclui-se, portanto, pela importância da incorporação dos **valores naturais e humanos** em projetos visando à geração de espaços para a proteção dos recursos da natureza e para a conservação das significações materiais e imateriais da humanidade. Indubitavelmente, esse processo projetual deve contar com o envolvimento direto das comunidades interessadas, de acordo com diversas interpretações, desde aquelas de ordem político-institucional, filosófico-religiosa e físico-psicológica, até outras de cunho técnico-científico, socioeconômico e formalista-funcional, dentre vários olhares possíveis para idealização da paisagem urbana e valorização do entendimento perceptual na concepção espacial das urbes atuais e futuras.

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná (FA) pelo fomento à pesquisa sobre Paisagem Solidária.

REFERÊNCIAS

AYTIN, Beste Karakaya. *Examination of spatial perceptions' role for the improvement of activity space*. In: SEÇUK, Eda. (Ed.). ***International research in architecture sciences***. İstanbul, TR: Egitim, 2023, p.71-86. ISBN 978-6256489691

BARNES, Jonathan. ***The complete works of* Aristotle.** Princeton, EN, UK: Princeton University Press, 1995[1984]. (2v.) ISBN 978-0691016504

BENTLEY, Ian; ALCOCK, Alan; MURRAIN, Paul; McGLYNN, Sue; SMITH, Graham. ***Entornos vitales*** *– hacia um diseño urbano y arquitectónico más humano: manual práctico.* Barcelona, ES: Gustavo Gili, 1999. ISBN 978-8425217319

BIAGI, Francesco. **Henri Lefebvre*'s critical theory of space.*** London, EN, UK: Palgrave Macmillan, 2020. (Series Marx, Engels, and Marxisms) ISBN 978-3030523671

BLUWSTEIN, Jevgeniy; CAVANAGH, Connor; FLETCHER,Robert. *Securing conservation Lebensraum? The geo-, bio-, and ontopolitics of global conservation futures*. **Geoforum**, London, EN, UK: Elsevier, v.153, n.103752, p.1-12, Jul. 2024. https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2023.103752

CAPILLA, Vicente Collado; GABALDÓN, Sonia Gómez-Pardo. *Urban landscape assessment.* In: International Seminar on Urban Form – ISUF – International Conference: City and Territory in the Globalization Age, 24th, Valencia, ES, 2018. ***Eletronic proceedings*** [...]. Valencia, ES: Polytechnic University of Valencia – PUV, 2018, p.1501-1511. http://dx.doi.org/10.4995/ISUF2017.2017.6020

CHAPARRO GONZÁLEZ, Ricardo. *Some insights into the theory and practice of heritage ecology: Grasping the bio-physical and socio-historical dynamism of the cultural landscape of* Hangzhou. **Documents d'Anàlisi Geogràfica**, Barcelona, ES: Universitat Autonoma de Barcelona – UAB, v.6. n.1, p.133-158, Jan. 2020. https://doi.org/10.5565/rev/dag.533

COELHO NETTO, José Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura.** 6.ed. São Paulo, SP, BR: Perspectiva, 2012. (Coleção Debates) ISBN 978-8527301039

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano.** 4.ed. São Paulo, SP, BR: Ática, 2002[1989]. ISBN 978-8508032600

DEL RIO, Vicente. **Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento.** São Paulo, SP, BR: Pini, 1990. ISBN 978-8572660310

GARCÍA-ESPARZA, Juan A. *Abandon and reuse – The engineered space at a time of pandemics*. **Vitruvio – International Journal of Architectural Technology and Sustainability**, Valencia, ES: Editorial de la Universidad Politecnica Valencia – EdUPV, v.7,n.1, p.104-115, Jun. 2022. http://doi.org/10.4995/vitruvio-ijats.2022.17331

GEHL, Jan. **Cidades para pessoas.** 2.ed. Tradução de Anita Di Marco. São Paulo, SP, BR: Perspectiva, 2014. (Título original: *Cities of people.* Washington, DC, US: Island, 2009). ISBN 978-8527309806

GOOGLE EARTH. **Imagens aéreas.** 2024.

HARDT, Letícia Peret Antunes. **Subsídios à gestão da qualidade da paisagem urbana:** aplicação a Curitiba, Paraná. 2000. 323f. Tese (Doutorado em Engenharia Florestal) – Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, PR, BR, 2000. https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/25816

HARDT, Letícia Peret Antunes. **Composição paisagística:** elementos naturais e construídos. Curitiba, PR, BR: Contentus, 2020. ISBN 978-6557453629

HARDT, Letícia Peret Antunes; HARDT, Carlos; HARDT, Marlos; MORELLATO, Valéria Romão. Postulados projetuais de complexo ambiental em Ponta Grossa, Paraná. In: Seminário Internacional de Arquitetura para a Cultura e para o Turismo – Architectour 2011, 3, Curitiba, PR, BR. **Anais eletrônicos [...].** Curitiba, PR, BR, 2011, p.1-10.

HARDT PLANEJAMENTO. Celebração das Cidades – concurso internacional da Union internationale des Architectes (UIA), Paris, 2004: projetos premiados – 4 – Urbanização e tratamento paisagístico para medidas de controle de enchentes na bacia do Alto Iguaçu na Região Metropolitana de Curitiba, Paraná. **Vitruvius Projetos** [*online*], n.047, s.p., 2005. http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/04.047/2427?page=4

HARDT PLANEJAMENTO; CH2M HILL do Brasil. **Urbanização e tratamento paisagístico para medidas de controle de enchentes na bacia do Alto Iguaçu na Região Metropolitana de Curitiba, Paraná.** Curitiba, PR, BR: edição institucional, 2002.

HARDT PLANEJAMENTO; PARANÁCIDADE Serviço Autônomo. **Agenciamento da Praça dos Rumos Paranaenses na divisa entre Quatro Barras e Pinhais, Paraná.** Curitiba, PR, BR: edição institucional, 2010.

HARDT PLANEJAMENTO; PMA – Prefeitura Municipal de Apucarana. **Revitalização da Praça do Povo (Praça Interventor Manoel Ribas) em Apucarana, Paraná.** Curitiba, PR, BR: edição institucional, 2005.

HARDT PLANEJAMENTO; PMCL – Prefeitura Municipal de Campo Largo. **Revitalização da Praça do Passado e do Futuro (Praça João Antônio Costa) em Campo Largo, Paraná.** Curitiba, PR, BR: edição institucional, 2010.

HARDT PLANEJAMENTO; PMPG – Prefeitura Municipal de Ponta Grossa. **Recuperação das praças do Complexo Ambiental de Ponta Grossa, Paraná.** Curitiba, PR, BR: edição institucional, 2005.

HUBAUT, Sophie. *Landscape: An evolving category of public action in* Brussels. **Brussels Studies**, Brussels, BE: Université Saint-Louis-Bruxelles, n.155(5463), p.1-19, Apr. 2021. http://doi.org/10.4000/brussels.5463 (Translation: Jane Corrigan)

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Cidades e estados do Brasil.** 2024. Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/. Acesso em: 06 set. 2024.

KOHLSDORF, Maria Elaine. **A apreensão da forma da cidade.** Brasília, DF, BR: Editora Universidade de Brasília – UnB, 1996. ISBN 978-8523003883

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades.** 3.ed. Tradução de Carlos Silveira Mendes Rosa. São Paulo, SP, BR: WWF Martins Fontes, 2011. (Título original: *The death and life of great* American *cities*. New York, NY, US: Vintage, 1961). ISBN 978-8578274214

LAMAS, José Manuel Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade.** 7.ed. Lisboa, PT: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 2014[1993]. ISBN 978-9723109030

LARKHAM, Peter; ADAMS. David. *Persistence, inertia, adaptation and life cycle: Applying urban morphological ideas to conceptualise sustainable city-centre change*. **ICONARP – International Journal of Architecture and Planning**, Konia, TR: Faculty of Architecture & Design of the Konya Technical University, v.7, n.spec., p.73-94, Dec. 2019. https://doi.org/10.15320//ICONARP.2019.78

LEFEBVRE, Henri. ***La production de l'espace.*** 4.ed. Paris, FR: Anthropos, 2000[1974]. ISBN 978-2717839548

LUGO HUBP, José. Jean Tricart (1920-2003). **Investigaciones Geográficas** [*online*], Ciudad de México, MX: Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, n.51, p.153-154, ago. 2003. https://www.redalyc.org/pdf/569/56905114.pdf

LYNCH, Kelvin Andrew. **A imagem da cidade.** 3.ed. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, SP, BR: WMF Martin Fontes, 2011. (Título original: *The image of the city.* Cambridge, MA, US: The Massachusetts Institute of Technology – MIT – Press, 1960). ISBN 978-8578274726

MINEO, Marcela Maria Patriarca. A produção das formas urbanas no mundo contemporâneo. In: Simpósio de Pós-Graduação em Geografia do Estado de São Paulo – SIMPGEOSP, I; Seminário de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, VIII, Rio Claro, SP, BR, 2008. **Anais [...].** Rio Claro, SP, BR: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, 2008, p.1029-1044.

MOURATIDIS, Kostas; POORTINGA, Wouter. *Built environment, urban vitality and social cohesion: Do vibrant neighborhoods foster strong communities?* **Landscape and Urban Planning**, Amsterdam, NL: Elsevier, v.204, n.103951, p.1-9, Dec. 2020. https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2020.103951

NIA, Hourakhsh Ahmad. *The role of urban aesthetics on enhancing vitality of urban spaces*. **Khulna University Studies**, Khulna, BD: Khulna University, v.18, n.2, p.59-77, 2021. https://doi.org/10.53808/KUS.2021.18.02.2112-E

OUMELKHEIR, Boukratem; NADIA, Djelal. *Assessment process in the delimitation of historic urban landscape of* Algiers *by AHP*. **Miscellanea Geographica**, Warsaw, PL: Sciendo, v.25, n.2, p.110-126, Apr. 2021. http://doi.org/10.2478/mgrsd-2020-0053

SALES, Romina Giselle; RODRÍGUEZ SOUSA, Antoniko Alberto; YÁÑEZ, Eliseo; CANO, Laura Blanco; RAFFIN, Daniela, JATAR, Lara; ASTRADA, Elizabeth; RUBIO, María Clara; AGUILERA, Pedro a.; QUINTANA, Rúben D.; RESCIA, Alejandro J. . *Degree of importance of demographic and socio-cultural factors in environmental perception: Bases for the design of public policies in* Argentina *and* Spain. **Environment, Development and Sustainability**, Dordrecht, NL: Springer, v.26, p.9005-9024, Mar. 2023. https://doi.org/10.1007/s10668-023-03079-2

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** técnica e tempo, razão e emoção. 4.ed. reimpr. São Paulo, SP, BR: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2023[2006]. (Coleção Milton Santos) ISBN 978-8531407130

SANTOS, Milton. **Espaço e método.** 5.ed. São Paulo, SP, BR: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2023[2008]. (Coleção Milton Santos) ISBN 978-8531410857

SYMONS, Xavier; WEELE, Tyler Vander. Aristotelian *flourishing and contemporary philosophical theories of wellbeing*, **Journal of Happiness Studies**, Dordrecht, NL: Springer, v.25, n.1, p.1-18, Feb. 2024. https://doi.org/10.1007/s10902-024-00723-0

TAVASSOLIAN, Golnaz; NAZARI, Mostafa. *Studying legibility perception and pedestrian place in urban identification.* **International Journal of Science, Technology and Society**, London, EN, UK: Sage, v.3, n.2-1, p.112-115, Apr. 2015. (Special Issue: Research and Practice in Architecture and Urban Studies in Developing Countries) https://doi.org/10.11648/j.ijsts.s.2015030201.32

TERZI, Fatih ; AKAY, Mert; OKUMUS, Deniz Erdem; GÖKÇE, Pınar. *Re-coding the characteristics of public spaces: The case of* Istanbul. **ICONARP – International Journal of Architecture and Planning**, Konia, TR: Faculty of Architecture & Design of the Konya Technical University, v.7, n.2, p.487-512, Dec. 2019. https://doi.org/10.15320/ICONARP.2019.95

UN-GAESC – United Nations – General Assembly Economic and Social Council. ***Progress towards the sustainable development goals.*** 2024. Disponível em: https://unstats.un.org/sdgs/files/report/2024/SG-SDG-Progress-Report-2024-advanced-unedited-version.pdf. Acesso em: 06 set. 2024.

VESENTINI, José Willian. Controvérsias geográficas: epistemologia e política. **Confins**, n.2, s.p., 2008. https://doi.org/10.4000/confins.1162

VIHANNINJOKI, Vesa. *Urban places as aesthetic phenomena: Framework for a place-based ontology of urban lifeworld.* **Topoi**, Amsterdam, NL: Elsevier, v.40, p.461-470, Jan. 2019. https://doi.org/10.1007/s11245-018-9601-1

WANG, Shaoxu; GU, Kai. Pingyao*: The historic urban landscape and planning for heritage-led urban changes.* **Cities**, v.97, n.102489, p.1-19, Feb. 2020. https://doi.org/10.1016/j.cities.2019.102489

CAPÍTULO 7

IMAGENS VAGANTES E APRENDIZAGEM FRAGMENTADA: UM ENSAIO SOBRE REPERTÓRIO E INTERAÇÕES HÍBRIDAS NO ENSINO DE ARQUITETURA E URBANISMO – UMA REFLEXÃO PRELIMINAR

Data de submissão: 30/10/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Pedro Henrique Máximo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela UnB.
Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG.
ORCID: 0000-0002-2291-6613

Maíra Teixeira Pereira
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela UnB.
Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG.
ORCID: 0009-0009-0861-1758

Alexandre Ribeiro Gonçalves
Doutor em História pela UFG.
Docente dos cursos de Arquitetura e Urbanismo da UEG e da UniEVANGÉLICA
ORCID: 0009-0006-4273-7803

Ludmila Rodrigues de Morais
Doutora em Engenharia Mecânica/ Engenharia Ambiental pela UFRJ.
Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG.
ORCID: 0009-0004-0671-5602

Daniel da Silva Andrade
Doutor em Engenharia Civil pela UnB.
Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG.
ORCID: 0000-0002-4945-2468

Deusa Maria Rodrigues Boaventura
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP
Docente dos cursos de Arquitetura e Urbanismo da UEG e PUC Goiás
ORCID: 0000-0003-4580-817X

RESUMO: Nos momentos que antecedem a publicação oficial das Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) dos cursos de Arquitetura e Urbanismo do Brasil, propomos uma reflexão sobre o ensino de arquitetura e mais especificamente sobre o ensino de projeto. Este ensaio não se deterá às discussões que perfizeram as DCN propostas ou à minuta que está em vias de homologação, mas ao contexto que tais cursos terão de enfrentar ao revisitarem seus currículos e matrizes curriculares. O recorte aqui adotado refere-se ao *repertório arquitetônico*, que está subjugado ao processo iminente de digitalização da vida, da consciência, da percepção e da aprendizagem dos/das graduandos/das. Identificamos na literatura sobre o contexto ideias-chave que nos auxiliam a compreendê-lo, que aqui serão expostas, tendo em vista as relações entre, *a)* tempo de exposição ao digital, *b)*

relações intermediadas por imagens, e, *c)* aprendizagem fragmentada, que já identificamos empiricamente em nossas práticas pedagógicas. Por fim, sugerimos algumas propostas, intervenções pedagógicas e reforços do arcabouço da profissão para lidar com tal contexto, que podem ser amplamente discutidas nos âmbitos dos colegiados e das comunidades dos cursos de Arquitetura e Urbanismo.
PALABRAS-CHAVE: Repertório; Ensino; Arquitetura e Urbanismo; Projeto; Imagem

WANDERING IMAGES AND FRAGMENTED LEARNING: AN ESSAY ON REPERTOIRE AND HYBRID INTERACTIONS IN THE TEACHING OF ARCHITECTURE AND URBAN DESIGN – A PRELIMINARY REFLECTION

ABSTRACT: In the moments before the official publication of the Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) for Architecture and Urban Design courses in Brazil, we propose a reflection on the teaching of architecture and more specifically on the teaching of architectural design. This essay will not focus on the discussions that made up the proposed DCN or the draft that is in the process of approval, but on the context that such courses will have to face when revisiting their curricula and curricular matrices. The focus adopted here refers to the architectural repertoire, which is subjugated to the imminent process of digitalization of life, consciousness, perception and learning of undergraduates. We identified in the literature about the context key ideas that help us understand it, which will be exposed here, taking into account the relationships between, a) time of exposure to digital, b) relationships mediated by images, and, c) fragmented learning, which we have already identified empirically in our pedagogical practices. Finally, we suggest some proposals, pedagogical interventions and reinforcements of the profession's framework to deal with this context, which can be widely discussed within the collegiate and communities of Architecture and Urban Design courses.
KEYWORDS: Repertoire; Teaching; Architecture and Urbanism; Project; Image

IMÁGENES ERRANTES Y APRENDIZAJES FRAGMENTADOS: UN ENSAYO SOBRE REPERTORIO E INTERACCIONES HÍBRIDAS EN LA ENSEÑANZA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO – UNA REFLEXIÓN PRELIMINAR

RESUMEN: En los momentos previos a la publicación oficial de las Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) para las carreras de Arquitectura y Urbanismo en Brasil, proponemos una reflexión sobre la enseñanza de la arquitectura y más específicamente sobre la enseñanza del diseño. Este ensayo no se centrará en las discusiones que conformaron la propuesta de DCN o el borrador que está en proceso de aprobación, sino en el contexto que dichos cursos deberán enfrentar al revisar sus planes de estudio y matrices curriculares. El enfoque adoptado aquí se refiere al repertorio arquitectónico, el cual se encuentra supeditado al inminente proceso de digitalización de la vida, la conciencia, la percepción y el aprendizaje de los estudiantes universitarios. Identificamos en la literatura sobre el contexto ideas claves que nos ayudan a comprenderlo, las cuales serán expuestas aquí, teniendo en cuenta las relaciones entre, a) tiempo de exposición a lo digital, b) relaciones mediadas por imágenes, y, c) aprendizaje fragmentado, que ya hemos identificado empíricamente en nuestras prácticas pedagógicas. Finalmente, sugerimos algunas propuestas, intervenciones pedagógicas y refuerzos del marco de la profesión para afrontar este contexto, que pueden ser ampliamente

discutidas en el seno de los colegiados y comunidades de las carreras de Arquitectura y Urbanismo.

PALABRAS CLAVE: Repertorio; Enseñanza; Arquitectura y Urbanismo; Proyecto; Imagen

UM DEBATE PERMANENTE NAS CONVERSAS DE CORREDOR – UMA INTRODUÇÃO

Este ensaio é fruto de inquietações e angústias individuais e coletivas de seus autores e autoras, relativas ao *ensino de arquitetura*, e mais especificamente *ensino de projeto*. Tais sentimentos, expressos em encontros frequentes nos intervalos das aulas, em maior ou menor grau, convergem recorrentemente a um ponto em comum: *o repertório arquitetônico*, tema deste texto.

Donald Schön (1998) compreende o ofício da arquitetura como um processo ou um percurso de *reflexão-na-ação (reflexión desde la acción* ou *reflection-in-action,* da versão original), no qual cada projeto é único e singular, e percebido pelo eterno aprendiz da arquitetura (estudante ou profissional) com mesma unicidade e singularidade. Nessa reflexão-na-ação, cada projetista lida com o projeto como uma conversa única com a situação projetual, e quanto mais preparado/a estiver para ela, melhor será a propositura. Esse preparo refere-se, sobretudo, ao repertório, que tem a "função de acumular e descrever tais exemplares por caminhos que sejam úteis à reflexão-na-ação"[1] (*ibid.,* p. 275), que em arquitetura deve superar a "mera nominação ou mostra dos precedentes", mas "analisar a maneira como um arquiteto pensou sobre o problema que formulava, a solução que encontrou, os domínios dos quais extraiu sua linguagem de desenho"[2] (*ibid.,* p. 276). Além do mais, Schön chamou a atenção para um problema que o próprio repertório pode produzir: "um certo revisionismo"[3] (*ibid.,* p. 277).

Todo e qualquer repertório ou preparo para a conversa com a situação projetual, imediatamente é associado a situações familiares ao/à projetista, à medida em que o todo ou elementos dessa situação remeta a elas. Mas o/a projetista deve, assim, conseguir "uma nova forma de vê-lo e uma nova possibilidade de atuação sobre ele", e chama atenção, "mas a adequação e a utilidade de sua nova perspectiva devem, todavia, descobrir-se na ação", porque a "reflexão-na-ação necessariamente implica no experimento"[4] (Schön, 1998, p. 133). E, como num espelho, "cada nova experiência de reflexão-na-ação enriquece seu repertório"[5] (*ibid.,* p. 132). Desconsiderar ou desconhecer que o repertório é um inacabado a ser metabolizado no projeto, e que projeto é um experimento no qual esse repertório inacabado incide e é metabolizado, poderá cair, e recorrentemente cai, na importação acrítica dessas referências, produzindo o certo revisionismo denunciado por Schön.

1 *Tradução nossa.*
2 *Tradução nossa.*
3 *Tradução nossa.*
4 *Tradução nossa.*
5 *Tradução nossa.*

Nos momentos que antecedem a publicação oficial das Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) dos cursos de Arquitetura e Urbanismo do Brasil, nas conversas de corredor, identificamos uma mudança recente no processo de constituição desse repertório arquitetônico, que se agravou em demasiado com o período de aulas remotas em decorrência da Pandemia da COVID-19. À medida em que há mais acesso à informação; à medida em que há mais contato visual com projetos de arquitetura mediados por imagens vagantes nas redes, há, também, um aplanamento da constituição do repertório; e há, na mesma medida, uma espécie de aprendizagem fragmentada. Em outras palavras, um diagnóstico possível de ser realizado é o aumento exponencial de recursos de pesquisa de referenciais de projeto (edifícios, cidades, desenhos, diagramas, sínteses textuais etc.), do número destas referências de projeto e de sua utilização massiva por parte de discentes por meio de sites, blogs, mídias sociais e mídias *streaming*. No entanto, percebe-se, na mesma medida uma superficialidade nas análises e sínteses deste material encontrado nas redes, procedimentos estes fundamentais para a compreensão do objeto estudado. Este diagnóstico, em função do contexto em que vivemos, não era possível ser realizado há 10 anos.

Parece, no entanto, que esta onda de expansão e aplanamento da cultura arquitetônica não pode ser controlada. Estudantes chegam às Universidades já sabendo o básico dos(as) principais arquitetos(as) globais e já os acompanham nas mídias sociais, principalmente no Instagram, por onde são informados imediatamente de seus novos projetos. No entanto, o aprofundamento das especificidades de cada projeto consultado fica comprometido, o que, por consequência, leva à superficialidade na leitura, abordagem e nos próprios percursos projetuais que eles e elas adotam. As relações sociais mediadas por imagens favorecem a redução sistemática do sentido da arquitetura à imagem, e esta tendência é característica da Era Digital nascente.

Para a prática arquitetônica é salutar a expansão do repertório arquitetônico e urbanístico, favorecida pelas mídias digitais e recursos de pesquisa por imagem, mas não o aplanamento. É necessária a configuração de uma topografia irregular de conhecimento que permita a visibilidade do horizonte do topo da montanha, mas, também, a densidade e profundidade de um vale. A arquitetura não é somente forma, mas espaço. Não é somente imagem, mas paisagem. Não é somente dados, mas conteúdo. Não é somente exercício de especulação formal, mas conceito, ideia, interpretação e processo constante de síntese. Estas especificidades que são permanentes na arquitetura vivida parecem se perder na arquitetura midiatizada. Como, portanto, reconectar conteúdo e imagem? Se o conhecimento está além daquilo que já está dado (TIBURI, 2018), e se para produzi-lo há que se empenhar na redescoberta dos sentidos e significados daquilo que está posto, como costurar, conectar, isolar ou mesmo congelar imagens vagantes nas redes para uma aprendizagem, ainda que fragmentada, significativa?

A CONSTITUIÇÃO DO REPERTÓRIO - UMA DIGRESSÃO

As questões acima nos exigem outras, mais abrangentes, tendo em vista que não podem ser respondidas desconsiderando o contexto do qual emanam. Num mundo inconstante e impermanente, refazer questões gerais pode garantir a visitação constante de questões específicas e vice-versa. Se estamos falando de novas gerações que se relacionam com o mundo por meio de imagens, e se estas imagens são vagantes e fluidas, como pensar a educação para, como Zygmunt Bauman nos alertou, estes tempos líquido-modernos? Como abordá-la? Tais imagens não só constituem o mundo, mas, como resposta à interação, "constroem imagens do mundo" (Sardelich; Batista, 2010, p. 170), e este deve ser o ponto de partida desta reflexão. Essas perguntas simples e abertas, aparentemente tolas, não podem ser ignoradas por seu tom abstrato e genérico. Elas incidem sobre os pontos nevrálgicos que dissociam a educação do presente da educação do passado: os ineditismos dos fenômenos, circunstâncias e conjunturas colocadas diante de nós por nosso presente histórico nos requisitam, recorrentemente, um retorno a elas.

O termo *educação* trazido acima não se refere somente à educação formal institucionalizada nas escolas e Universidades – que podemos também chamar de escolarização. Refere-se, sobretudo, à educação em sentido amplo, do latim *Educare* – que significa, grosso modo, nutrir, criar, trazer para a luz, derivado da junção de *ex* (fora) *ducere* (levar, conduzir). Portanto, a educação é um fenômeno de saída do indivíduo de si próprio para que ele seja capaz conviver com os outros e consigo, e é um processo imanente de constituição da autonomia e da emancipação – que se compõe como fundamento básico da sociedade, em primeira instância, e pilar do processo civilizatório, em segunda – que é inteiramente mediado pelo *outro*.

No caso da primeira, os espaços da vida são fonte e o receptáculo, origem e fim deste processo de educação, ambientes que nutrem a cultura e que são nutridos por ela. Deste modo, de partida, rejeitamos qualquer concepção de repertório constituído a partir de uma folha em branco, uma tábula rasa, que serão preenchidos nos bancos das instituições de ensino formal. Ela pressupõe a existência de "autoridades" do saber que, na relação de ensino-aprendizagem, depositarão seus conhecimentos sobre os/as educandos/as, da qual nos abdicamos. Assim, concordamos com Carsalade e Malard (2021) sobre tal discussão. A concepção de educação da qual tratamos acima e que defendemos é fruto de uma ressonância mútua entre indivíduo e meio, desde seu nascimento. Por exemplo, desde o nascimento os indivíduos iniciam seu processo de percepção espacial, quando apreendem e compreendem tacitamente noções de escala, volume, massa, distância, tempo, movimento e deslocamento, conceitos fundamentais para o exercício da arquitetura e do projeto, que jamais seriam apreendidos nos cinco anos de formação profissional nas Universidades. Quando estes indivíduos alcançam a escolarização, este repertório prévio, derivado destas interações, vivências e experiências, adentram seus muros e portais, que

fazem das escolas e Universidades locais ricos, únicos e altamente complexos, pois ali suas experiências passam a migrar, progressivamente, do tácito ao explícito contextualizado à formação humana e profissional. Além do mais, mesmo introjetados na educação formal, a interação entre indivíduo e meio não é interrompida, mas potencializada. Uma educação formal contextualizada, neste sentido, é aquela que parte destes repertórios e que pretende devolver seus ensinamentos ao contexto de onde frutificaram.

No segundo caso, há uma trama importante de seleção, hierarquização, organização e apresentação dos conteúdos produzidos nos espaços da vida, sendo os espaços institucionalizados seus principais lócus de aplicação e implementação. A escolarização ocupa, no processo civilizatório, o lugar da introdução, da aplicação e da ampliação dos espaços da ciência, da cultura e do desenvolvimento. Em síntese, ela é um de seus motores e opera como uma bússola, capaz de impulsionar e orientar as sociedades em momentos de crise. Nesta senda, a missão do ensino formal é vasculhar, no universo de conteúdos trazidos ao presente pelo acúmulo de saberes e práticas, institucionalizados ou não, e produzir, a partir deles, uma curadoria de conteúdos significativos. Também nesta senda, os termos da moda "protagonismo do aluno" ou "sala de aula invertida", vulgarizados pela aplicação apressada e sem reflexão sobre o que realmente significam, na verdade, são a propositura de que o repertório prévio e os lugares de vivência devem ganhar espaços consideráveis de escuta e ser o princípio de qualquer ação pedagógica.

A pergunta ainda traz outro marco fundamental que engloba uma série de pressupostos teórico-empíricos de Zygmunt Bauman: os tempos líquido-modernos ou o mundo líquido-moderno. Bauman, um dos mais relevantes teóricos da contemporaneidade, foi quem cunhou esta metáfora capaz de nos revelar o *zeitgeist* do mundo atual: nada é feito para durar e aquilo que for produzido ou vivido com esta intenção terá grandes chances de ser frustrado. Não há forma determinada, pré-determinada ou sequer passível de ser planejada, sem que esteja suscetível a imprevistas rupturas ou pressões. O conjunto de características que perfazem nosso momento atual reforça tal condição de mutabilidade e impermanência: a separação entre política e poder; o divórcio entre o público e o privado; os processos de individuação; a ausência de planejamento e o "desaparecimento ou ausência" de estruturas sociais aderentes a ele; a responsabilização individual por causas e consequências socialmente construídas; e, por fim, a perda gradual do sentido de comunidade e a instituição de sua pretensa substituta, as mídias sociais, mas que não possuem a mesma consistência (Bauman, 2007). A combinação destes ingredientes, altamente variada entre os povos, nações e sociedades, nos apresenta uma ampla gama, talvez impossível de ser identificada, analisada ou mesmo registrada em sua totalidade, que nos coloca em um estado em que as fronteiras da cultura e da sociedade não estão fincadas no mesmo solo. O otimismo em relação à educação contemporânea neste mundo líquido-moderno, cuja ausência de fronteiras é, talvez, sua maior característica, precisa, portanto, ser examinada com mais cuidado.

A internet e a Inteligência Artificial (IA) instauraram ou desencadearam um novo modo de ser no mundo. Já não é possível conceber realidades futuras sem elas. A cibercultura, termo cunhado por Pierre Lévy (1999) para designar o fenômeno de "mutação fundamental da própria essência da cultura" (*ibid.,* p. 119) que "dá forma a um novo tipo de universal: o universal sem totalidade" (*ibid.,* p. 247); e que, paradoxalmente, "mantém a universalidade ao mesmo tempo em que dissolve a totalidade" (*ibid.,* p. 249) não é só uma realidade, mas já está superada. A totalidade da forma universal da cultura jamais teria ocorrido, a não ser no formato do projeto moderno que preconizava seu delineamento e conteúdo precisos e sobre bases relativamente sólidas. Talvez a internet seja o único mecanismo técnico e instrumental que possibilite a realização das ambições totalizantes desse projeto. No entanto, tal totalidade da forma universal da cultura como processo, resultado e fato, de todo modo, não pode ser alcançada e jamais o foi. Assim, a alegação de Lévy de que a cibercultura "mantém a universalidade", não se sustenta. Mas, reflitamos. A internet não foi somente uma configuração global de redes técnicas, mas o produto de um processo instaurado séculos antes, no âmago da cultura moderna, de comprimir, condensar e, por que não, anular distâncias e tempos.

As forças e formas do mercado, agora já instalado numa condição de mercado potencialmente sem fronteiras, providenciou, à revelia das premissas outrora instituídas no projeto moderno (sólidas e claras), as ações de globalização em vez de universalização; a fragmentação em vez da totalização; a derrubada das fronteiras nacionais e uma consequente configuração de cultura desterritorializada, globalizada e globalizante, portanto fragmentada, não universal como leu Pierre Lévy em seu clássico. Deste modo, a internet não condicionou a modificação fundamental da essência da cultura, mas revelou as tonalidades e as matizes das metamorfoses que já estavam ocorrendo anteriormente, agravando-as em demasia. Assim, falar de cultura e cibercultura hoje nos parece redundante.

Uma característica fundamental dos tempos líquido-modernos é a aceleração do processo de fragmentação da vida (Eriksen, 2001), dos afetos, da empatia e da produção de significados. Nesta condição, "os fragmentos ameaçam se tornar hegemônicos" (Bauman, 2013, p. 35). Parte destes fragmentos estão difusos nas mídias sociais no formato de textos curtos, imagens e vídeos. Uma outra parte encontra-se naqueles que, sucumbidos pela experiência visual e imersiva da fragmentação, sofrem e gozam, numa profunda ambivalência, por vivenciarem suas representações e dos outros numa dimensão da vida onde a avatarização é uma realidade. Componente considerável dos integrantes, são jovens superexpostos ao ambiente que tensionam suas subjetividades para o consumo e para os processos de individuação. Como "*flâneurs* online" jovens são submetidos às técnicas mais aprimoradas de *marketing,* agora rebatizado de *digital marketing,* para "adestrá-los para o consumo" ao passo que "os outros assuntos relacionados à juventude são deixados numa prateleira lateral" (Bauman, 2013, p. 53). Assim, a constituição do repertório arquitetônico, mediado por essa interação digital via mídias digitais, é atravessada por este processo,

fragmentando-a.

O *HOMO DIGITALIS* E A PRISÃO DO SINÓPTICO

Dados de 2024 da Meta (uma empresa de tecnologia, uma Big Tech, que reúne diversos produtos digitais e deriva do nome metaverso) nos apontam que o Brasil possui 148 milhões de usuários do WhatsApp, e é o segundo maior público do mundo seguido da Índia; é o país latino com mais contas no Facebook, com 111,3 milhões de usuários; e no Instagram, são 134 milhões de contas, sendo o segundo país com maior público, seguido dos Estados Unidos. O objetivo de seu rol de produtos é "construir conexões e comunidades". Ainda somos o terceiro maior público do TikTok, com 98,6 milhões de usuários, seguido dos Estados Unidos e Indonésia; e o sexto maior público do mundo do X (ex-Twitter), com 9,3 milhões de usuários. A pesquisa realizada pela empresa *Electronics Hub,* com dados da *Datareportal* do anuário *Digital 2024: Global Overview Report* dá conta de que os brasileiros, em média, ficam 9 horas e 13 minutos à frente de uma tela, o que corresponde à média de 54,7% do tempo em que estão acordadas. No que se refere às mídias sociais, como as mencionadas acima e outras, o tempo médio em que os brasileiros estão conectados é de 3 horas e 34 minutos, o que corresponde a 21,48% do tempo em que estão acordadas. Tais dados colocam o Brasil em segundo no Ranking Global, ficando somente atrás da África do Sul nas duas pesquisas, e bem acima da média global de 6 horas e 43 minutos diárias à frente das telas, e 2 horas e 15 minutos conectados às mídias sociais. Recortando nas mídias sociais, o acumulado de tempo no ano é de 1.031 horas, o que corresponde a 54,24 dias. Este dado nos apresenta, no mínimo duas novas problemáticas à educação: a gestão do tempo da vida e os impactos sociopsicológicos, ainda em estudos.

Numa sociedade que apresenta tal característica na gestão do seu tempo da vida, há uma interferência da virtualidade que passa a ocupar os fragmentos do dia. Ela preenche os momentos de descanso, de pausa, da decantação, da reflexão, do ócio, do silêncio e do sono, como numa grande inundação. Invade os momentos em que os saberes estão em discussão, como aulas, simpósios, discussões de grupos de estudos, ou mesmo uma troca profunda com pais e avós. Além do mais, ela substitui os encontros, e em última instância, substitui o outro. Ela desterritorializa a percepção e elimina o estar *in situ*. Como disse-nos Byung-Chul Han (2017a), ela elimina a negatividade produzida pela alteridade, instaurando-se uma sociedade cansada e saturada, vítima de uma "violência neuronal", "que resulta da superprodução, superdesempenho ou supercomunicação" (*ibid.,* p.16), cujos sintomas são "o esgotamento, a exaustão e o sufocamento" (*ibid.,* p. 17). Ao eliminar ou diminuir em sobremaneira os espaços da alteridade, portanto, a sociedade se positiva ao *rejeitar* o encontro com o outro que o confronta e que o ouve, que o constrange e que o acolhe, que o abraça e repele, ao lidar somente, e à medida do possível, com seus iguais,

cuja mediação ocorre pelas mídias sociais. Han (2022a) nos alega que essa anulação do outro (e consequentemente da negatividade que produz) se dá pelos filtros-bolha inerentes às mídias sociais, que em função dos algoritmos que personalizam a experiência do usuário, produzem encontros virtuais com imagens derivadas de si e dos seus interesses, ou nas palavras de Han (2022b, p. 54), no "looping-do-eu permanente". Os filtros-bolha, deste modo, reduzem os pontos de contato com o estranho, a fim de garantir conforto, gozo e prazer. Mas, por outro lado, o igual também produz um tipo de terror, porque "a positivação do mundo faz surgir novas formas de violência" (2017a, p. 19). No que tal violência consiste?

Michel Foucault (2001) utilizou o panóptico, elaborado pelos irmãos Bentham em 1785, como uma metáfora da transformação da vida moderna. O panóptico foi uma prisão desenvolvida para garantir, a partir da observação central de poucos agentes prisionais ou vigilantes, a coerção do comportamento humano de muitos prisioneiros. Portanto, o panóptico pressupunha a eficiência. Isso só seria possível em função de seu projeto arquitetônico: no centro de uma planta circular, uma torre de vidro. Em seu perímetro, uma sequência de celas abertas, empilhadas em vários andares e voltadas para tal torre central. Do centro era possível observar o interior de todas as celas, mas delas não seria possível identificar se haveria vigias e quantos deles estariam ali. Os vários pavimentos da prisão e suas celas encerram o mesmo destino de seus prisioneiros: a eliminação da privacidade, a coerção e a ameaça constante de punição caso seus comportamentos não fossem exemplares. Conforme Bauman (1999, p. 59) "a principal função do panóptico era garantir que ninguém pudesse escapar do espaço estreitamente vigiado".

Na constituição da sociedade moderna, o panóptico também pode ser entendido como um modelo que foi replicado em todas as instituições modernas, inclusive e principalmente pelos próprios Estados em seus projetos de soberania, seja nas próprias prisões, nas escolas, nos hospitais, nas Universidades e no planejamento e no projeto urbanos, por exemplo. As técnicas de vigilância foram, assim, na era moderna, generalizadas. Embora as técnicas do panóptico ainda existam e sejam utilizadas, Bauman (1999) nos alertou: a imagem do panóptico exerce um poder persuasivo capaz de gerar confusão e enrijecimento nas interpretações que a partir dela derivam. Em outras palavras, a imagem do panóptico pode impedir ou limitar, "a percepção da natureza da mudança atual. Em detrimento da análise, ficamos naturalmente inclinados a ver nos arranjos contemporâneos do poder uma nova e melhorada versão das velhas e basicamente inalteradas técnicas panópticas" (1999, p. 57). Aqui encontra-se um descolamento importante proposto por Bauman em relação às análises que ocorriam no contexto em que publicou *Globalização: as consequências humanas*, em 1998.

A globalização introduziu uma divisão do mundo entre aqueles que têm mobilidade e os imóveis e fixados. Mas, a realidade que se impõe no ciberespaço é ilusória, e a princípio, tal ilusão sugere a percepção de liberdade de fluxo e derrubada das fronteiras espaciais.

Bauman rejeitou a ideia de que haveria um superpanóptico em desenvolvimento, por exemplo, pelos bancos globais e operadoras de crédito. O princípio das agências financeiras globais não era controlar as ações e impedir que seus clientes saíssem de seus sistemas, mas era a "seleção, separação e exclusão" (1999, p. 59) dos não aptos, um princípio completamente diferente do panóptico. Mas o mais surpreendente é que a existência do banco de dados produziu um efeito diferente ao panóptico: o sinóptico, aderente à nova realidade do ciberespaço. Para discutir este conceito intrigante, Bauman recorreu ao sociólogo norueguês Thomas Mathiesen, em *The Viewer Society*. O sinóptico é ao oposto do panóptico. Enquanto o panóptico estabelecia uma relação entre os imobilizados, os prisioneiros, e aqueles que determinavam a imobilidade e que possuíam certa capacidade de movimento, os vigias que ainda eram presos ao espaço; o sinóptico dá liberdade aos vigiados e mantêm presos os vigias. Enquanto o panóptico determinava poucos vigilantes a observar muitos vigiados, o sinóptico reduz exponencialmente o número de vigiados e amplia, como jamais vimos na história, o número de vigias. Enquanto o panóptico, por oposição, "forçava as pessoas à posição em que podiam ser vigiadas", o Sinóptico "não precisa de coerção – ele seduz as pessoas à vigilância" (1999, p. 60). Em síntese "No sinóptico, os habitantes locais observam os globais" (1999, p. 61), e seus comportamentos modulam os comportamentos, desejos e gostos dos habitantes locais.

> O Sinóptico é, por natureza, global; ato de vigiar desprende os vigilantes de sua localidade, transporta-os pelo menos espiritualmente ao ciberespaço, no qual não mais importa a distância, ainda que fisicamente permaneçam no lugar. (1999, p. 60)
>
> Segregados e separados na terra, os habitantes locais encontram os globais através das transmissões regulares do céu pela TV. Os ecos do encontro reverberam globalmente, abafando todos os sons locais mas refletidos pelos muros locais, cuja impenetrável solidez de presídio é assim revelada e reforçada. (1999, p. 62)

Bauman e Han concordam que as lentes das técnicas panópticas são limitadas para ler, identificar e interpretar os fenômenos do novo século. Concordam na mesma medida que o novo momento guarda, encoberto pela promessa da liberdade plena, uma violência intrínseca, mas implícita. O panóptico pressupunha eficiência. O sinóptico inaugura a fase da sociedade do desempenho. Nela, os indivíduos não se submetem às ordens e são rebeldes às leis e normas, e o fazem em nome da liberdade e do gozo, pois "do trabalho, esperam acima de tudo o prazer" (Han, 2017a, p. 83). O prazer de uma transformação subjacente do *homo faber* ao *homo ludens*, sendo o trabalho como reflexo do jogo e do prazer. O "novo ser humano" anunciado por Han (2018) para o futuro do digital, o *homo digitalis*, investido dessa promessa ou esperança, confunde tal transição do trabalho para o prazer. O *homo digitalis*, nascente da sociedade da positividade, espera não lidar com a negatividade das resistências físicas, "pois ele não tem mais que lidar com coisas materiais, mas sim apenas com informações intangíveis. No lugar das mãos, entram os dedos." (*ibid.,*

p. 62). O *homo digitalis* não age, apenas movimenta os dedos. Suas mãos são atrofiadas, e resta aos dedos a possibilidade do movimento. A promessa de que o digital preenche o tempo da vida com ócio e prazer não passa de um reflexo da sua violência implícita. O *homo digitalis* estende seu tempo de labor e inaugura a versão 2.0 do *homo faber*, que destituído das mãos que estão atrofiadas, é acometido pela artrose nos dedos por seus movimentos repetitivos. O *homo faber* dormia, e nos momentos de ócio se divertia ou descansava. O *homo digitalis* dorme pouco, e nos momentos de ócio produz dados para as grandes empresas digitais e, em troca do pretenso prazer, treina os algoritmos com sua subjetividade.

A EDUCAÇÃO NA ERA DA PREVALÊNCIA DA IMAGEM

Após o passeio realizado pelo contexto, retomamos a questão que abriu essa reflexão: como, portanto, reconectar conteúdo e imagem? Se o conhecimento está além daquilo que já está dado, e se para produzi-lo há que se empenhar na redescoberta dos sentidos e significados daquilo que está posto, como costurar, conectar, isolar ou mesmo congelar imagens vagantes nas redes para uma aprendizagem, ainda que fragmentada, significativa?

Tal questão parte da condição contemporânea de hegemonia dos fragmentos. Os fragmentos, forma principal dos produtos mais significativos da sociedade da informação se evidenciam quando “quantidades crescentes de informação são distribuídas a uma velocidade cada vez maior”, ao ponto de tornar-se “progressivamente mais difícil criar narrativas, ordens ou sequências de desenvolvimento” (Bauman, 2013, p. 35). Imersos nela, o delongar-se sobre o ato de observar e o cuidado em capturar o todo do corpo daquilo que é representado é interrompido pela próxima imagem do *feed* ou pela anterior mais interessante, que sedutoramente solicita um retorno. O tempo de observação é rapidamente recolhido a um breve olhar e à curtida, ao *like*, e passa-se para a próxima imagem no infinito *feed.* Pode haver, e com certeza há mensagens significativas nesta interface da vida real devidamente simulada ou estendida para a virtualidade, mas “praticamente desapareceu a linha que separa uma mensagem significativa, [...] do seu ruído de fundo” e capturar tais fragmentos, extraí-los dos ruídos e traduzi-los e transformá-los em mensagens significativas “é um processo amplamente aleatório” (Bauman, 2013, p. 35).

Quais as consequências deste processo? Por um lado, uma hipnose sensível ao momento do agora, o presentismo, numa condição descrita pelo antropólogo Thomas Hylland Eriksen (2001) como “tirania do momento”. Por outro lado, a busca pela rápida saída do agora, do momento presente e da saturação que ele proporciona. Isso nos leva a modificações severas no modo como nos relacionamos, como trabalhamos e no estilo de vida em seu sentido ampliado (Bauman, 2013). Como Bauman (2013, p. 36) pontuou,

“parece uma cultura do desengajamento, da descontinuidade e do esquecimento” em vez da “cultura do aprendizado e da acumulação” outrora estabelecida. Eriksen (2001, p. 244) nos aponta que “uma temporalidade fragmentada e acelerada” afeta a produção do conhecimento. Trata-se, portanto, da experiência mais aguda do tempo pontilhista, como nomeou Bauman (2008). Fugidios, eles são o resultado momentâneo, experimental e altamente descartável, portanto, excessivos e substituíveis da sociedade do consumo e da sociedade em rede, irmãs gêmeas conectadas, que deveriam, em seus *hiperlinks* extensos e infinitos, aglutinar e organizar, como a mais antiga técnica Aristotélica da Taxonomia.

A era da prevalência da imagem, como disse-nos Han (2018), é delineada pela fuga na imagem, como sintoma da negação da realidade e da busca por seu melhoramento. A negação da realidade se dá por sua incontornável imperfeição, que no universo das imagens vagantes no digital é otimizada, melhorada, alterada e substituída. No digital os filtros encobrem as “imperfeições” como assim são admitidas no real as diferenças em relação ao modelo. As imagens passam por um “tratamento”, portanto, tratar as imagens é o mesmo que encaminhá-las a um médico especialista, a fim de corrigi-las, melhorá-las e curá-las. Do ponto de vista sociológico tal deslocamento do termo “tratamento” é também semântico. No digital, ainda, há uma diferença substantiva entre as imagens analógicas das imagens digitais. As imagens analógicas são marcadas pela temporalidade, por serem análogas ao real. Portanto, há uma finitude no que representam e no que pretendem ser. As imagens digitais, por sua vez, são marcadas pela atemporalidade. As imagens analógicas envelhecem. As imagens digitais não possuem data de nascimento ou de morte. A prevalência da imagem na arquitetura faz substituir seu atributo material. Sobre a arquitetura digital não incide o tempo, os materiais não envelhecem e não sofrem com o desgaste do clima e das intempéries. Tampouco sobre elas incide a gravidade, os esforços de tração, compressão, cisalhamento. Nas imagens digitais da arquitetura não há usuários. Os espaços são excessivamente limpos, frios e perfeitamente belos. Mas é um belo erodido pelo real, que é impactado pelo tempo e suas condicionantes ambientais e antrópicas. Em síntese, as imagens digitais da arquitetura são transparentes, e o são quando “eliminam de si toda e qualquer negatividade, quando se tornam *rasas* e *planas*, quando se encaixam sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação [...]” (Han, 2017b, p. 9-10).

Diante deste panorama, apresentamos algumas sugestões de respostas à questão orientadora deste texto. Num primeiro momento levantamos três sugestões para a educação num sentido ampliado, formal e não-formal, que se dirigem também ao contexto. Na sequência, nossas sugestões serão direcionadas ao ensino de Arquitetura e Urbanismo, com vistas ao momento histórico que o Brasil vivencia de revisitação das Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN), e na reelaboração dos Planos Pedagógicos de Curso que deverão acontecer nos próximos anos.

Quanto à educação em seu sentido ampliado:

1)Educação do/para o digital. O digital é uma realidade irreversível (também, em muitos aspectos, tal irreversibilidade é indesejada, portanto, partimos dela). A necessidade de uma educação digital para promoção de um*a* mentalidade digital para a vida (Bates, 2017), é a primeira delas. Nessa compreensão de educação, há que se pensar no desenvolvimento da *habilidade de conectar fragmentos significativos* e a *competência de identificá-los, lê-los e coletá-los,* tirando-os de seu contexto de ruído. Conforme Rodrigo de Godoy (2018), tal mentalidade pode ser resumida como a capacidade de lidar com imprevisibilidade, a flexibilidade e criatividade/inventividade; que, por sua vez, reforça ações preventivas ao c*yberbullying*, à disseminação e consumo de *Fake News*, às dificuldades de se adaptar às mudanças e à inaptidão de como utilizar da melhor maneira as novas tecnologias. Também é premissa da educação digital fomentar a desconfiança e o espírito investigativo quanto ao que está posto nas redes. Um exemplo de necessidade iminente da educação digital é o endividamento da população em apostas online, problema que tem se agravado no país desde 2018, mas que ganhou notoriedade nas mídias recentemente. Neste caso, o público que se submete a essas apostas possui idades variadas, o que indica que a educação do/para o digital deve ser um empreendimento coletivo, ampliado, e que não basta sua introdução nos currículos escolares.

2)Instauração do império da Crítica. Conforme Sevcenko (2001), somente a crítica é capaz de intermediar a relação entre a técnica/tecnologia e a sociedade. Somente ela é capaz de compreender, julgar, introduzir, amortecer ou mesmo aceitar abertamente as inovações técnico/tecnológicas. Sua ausência ou baixa ressonância pode produzir o que Bauman e Donskis (2014) identificaram como "servidão voluntária", atualizando o pensamento do humanista francês Étienne de la Boétie, no qual, isoladamente, os indivíduos se sucumbem às novas tecnologias e suas promessas. No entanto, a crítica é um apelo à negatividade, sua grande dificuldade de avançar e se instalar como prática cotidiana. A exemplo de medidas neste sentido é o projeto de Lei nº 104/2015, que visa proibir a interferência de celulares e outros aparelhos eletrônicos portáteis nas escolas na educação básica, excluídos os casos em que forem utilizados para fins pedagógicos com a orientação do/a professor/a. A utilização desses equipamentos tem produzido desatenção ou uma atenção fragmentada em crianças e jovens, além de sofrimento psíquico, e tal projeto de Lei visa, tendo em vista os efeitos colaterais que produzem, reduzir o tempo de contato com as telas.

3)O tempo lento. Por fim, a terceira possibilidade aqui elencada é o que Eriksen (2001) nomeou de *Slow Time* como técnica, fundamento ou pressuposto para se opor à tirania da velocidade. A percepção leva tempo. O raciocínio leva tempo. A assimilação, a compreensão e o aprimoramento levam tempo. Diferentemente do tempo do agora exigido pelo digital, que em milésimos de segundos exige uma tomada de decisão rápida, a formação de seres humanos autônomos e emancipados necessita da admissão social do tempo lento, que é o tempo da decantação da experiência. O tempo do aprendizado apressado é o tempo dos fragmentos. O tempo do aprendizado contínuo é o tempo lento, do demorar-se e do delongar-se sobre algo. O tempo lento é o tempo da reflexão e da crítica. Também deve

considerar os momentos em que o digital deverá fazer parte das atividades da vida, e os momentos em que ele deverá ser introduzido.

As propostas acima, em menor ou maior grau, estão sendo aplicadas em sobremaneira na Finlândia desde a educação infantil. A disciplina *Alfabetização Midiática*, foi introduzida no sistema educacional nacional em 2014, com vistas ao impacto das Fake News na compreensão de seus cidadãos sobre temas vigentes à época. Mas a proposta vai além da própria alfabetização. Ela está imersa na dimensão política e cidadã, pois visa introduzir a crítica à sociedade, a partir da investigação atenta dos fragmentos dispersos nas redes e lançar sobre eles perguntas, questões.

Nos âmbitos do ensino de Arquitetura e Urbanismo, por sua vez, as especificidades devem se associar às acima indicadas. Arquitetos e Urbanistas são agentes sociais que interferem na dinâmica socioespacial das cidades e territórios, portanto, a *educação digital*, a *crítica* e o *tempo lento* devem fazer parte de suas práticas. Quanto à formação específica e a constituição do repertório arquitetônico, indicamos um ciclo em que os/as discentes possam migrar do digital para o real a partir de uma experiência pedagógica significativa, indicando interações possíveis com as facetas do objeto sinteticamente apresentado como imagem nas mídias sociais. Este ciclo possui cinco momentos, que muitas vezes exigirá a prática do tempo lento no ato da reflexão-na-ação.

1)Treinar a percepção. A percepção do mundo é aprimorada quando passamos a notar, identificar e destacar aspectos da realidade que antes não o fazíamos. A percepção é parte integrante do repertório e do conhecimento, pois a partir do acumulado do que já possuímos, podemos alimentá-lo, retroalimentá-lo e expandi-lo. A percepção em parte é atravessada pela linguagem, e em parte pela experiência. Ambas podem se colidir, conviver, se complementar, mas não necessariamente a linguagem alcança a experiência. Quando essa relação não ocorre surgem as dificuldades de expressão da percepção. No caso da interação com o digital, há uma tendência de fragmentação da percepção, porque é possível que a linguagem seja acessada, mas ela elimina a experiência do real e introduz uma outra, mais aplanada, rasa e transparente. No digital há a dominância da imagem e nossa interação se dá a partir dela. A percepção, por sua vez, para ser atravessada pela linguagem e pela experiência, precisa de tempo. No digital o tempo é acelerado. Nossas mentes são superestimuladas pelo excesso de informação que circula nos infinitos *feeds* e *hiperlinks*. A necessidade do treino da percepção, assim, tem um objetivo claro: *estabelecer uma finalidade pedagógica e identificar, a partir dela, os fragmentos potencialmente significativos e isolar a imagem vagante nas redes de seu contexto de ruído.* O treino da percepção exige que notemos mais do que as frações de segundos nos permitem apreender quando estamos diante das imagens. Em outras palavras, é necessário tempo e treino para que a percepção no digital consiga alcançar mais do que as imagens revelam; é necessário o desenvolvimento de uma cultura visual que permita identificar e coletar as imagens potencialmente significativas e descartar aquelas que deixam o ambiente digital ruidoso. A partir dos fragmentos imagéticos potencialmente significativos, é necessário empreender uma

pesquisa aprofundada sobre tal fragmento, para testificar se de fato é significativa para a finalidade que foi estipulada.

2)Empreender uma pesquisa sobre tal fragmento. É comum a associação do termo pesquisa a "jogar no google", o oráculo do século XXI. No entanto, quando situamos o termo pesquisa nesta propositura, nos referimos à aproximação com métodos acadêmicos de investigação a serem aplicados sobre ele. Não incomum, discentes apresentam suas primeiras referências em imagens nos *smartphones*, *tablets* ou *notebooks*, salvas aleatoriamente em pastas, sem a identificação de seus autores, locais, datas dos projetos e mesmo sem seus títulos, fruto da randomização associada de busca por imagens no Pinterest ou Google Imagens. Ou seja, tais imagens são transparentes, não são opacas, não apresentam contraste e não possuem textura. Nas palavras de Han, "[...] as imagens tornam-se transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, coreografia e cenografia, de toda profundidade hermenêutica, de todo sentido, tornam-se pornográficas, que é o *contato* entre imagem e olho [...]" (Han, 2017b, p. 10). Ora, se tal fragmento atende às expectativas iniciais de suas referências, há que se empreender uma investigação aprofundada, pois ela, no ato do projeto, passa a compor seu processo de concepção. O ato de projeto não é pura criação, mas uma atividade metodologicamente assistida. Há, ainda, uma diferença substantiva entre referência e repertório, que merece ser aqui caracterizada. Há referências no repertório de um/a projetista, mas o oposto não significa o mesmo. A referência é uma alusão, uma indicação, uma expectativa, uma exemplaridade ou um similar. O repertório é arcabouço, experiência, vivência, prática e teoria. Portanto, para uma referência fazer parte de seu repertório, há que assimilá-lo como tal, deixando-o decantar no delongar-se sobre ele, explorando-o. Deste modo, empreender sobre o fragmento uma pesquisa é torná-lo opaco, tangível, visível, compreensível em suas múltiplas dimensões: materiais e estéticas, físicas e formais, suas contextualidades históricas e geográficas, técnicas e econômicas, além de, obviamente, conhecer mais a fundo seus projetistas e as estratégias de projeto que adotaram. Este é o primeiro e o mais importante teste para verificar se aquele fragmento é de fato significativo ou não.

3)Redesenho e análise gráfica. Destacamos dos possíveis métodos de aproximação à pesquisa em Arquitetura e Urbanismo o redesenho e a análise gráfica. Isso porque são, em síntese, frutos de um legado histórico de compreensão e construção da própria disciplina. O redesenho de exemplares permite ao/à discente uma compreensão da espacialidade, das estratégias projetuais e das implicações técnicas que foram adotadas no objeto estudado. Ainda assim, possibilitam o desenvolvimento da própria habilidade de representar e de expressar graficamente a linguagem do desenho. É perceptível nas últimas décadas a redução sistemática das unidades curriculares de desenho nos cursos de Arquitetura e Urbanismo, que passaram a ser substituídas por *softwares* de representação bi e tridimensional. O redesenho de exemplares pode auxiliar no desenvolvimento de habilidades manuais, pois é um método que não é utilizado apenas nas disciplinas vinculadas à representação, mas pode ser utilizado em todas as disciplinas de todas as áreas do curso, a fim de eliminar a atrofia das mãos, e dos dedos, a artrose. Um arquiteto, urbanista

ou paisagista sem a habilidade de desenho é análogo a um médico cirurgião sem bisturi. Já a análise gráfica difere do redesenho, embora o tenha em si como parte constituinte. É um método de investigação mais aprofundado, onde as partes do projeto são identificadas, segmentadas e analisadas isoladamente (sem ignorar a dimensão do todo), a fim de alcançar o sentido das decisões adotadas pelo/a projetista. No processo de formação em arquitetura a análise gráfica pode incidir, e normalmente incide, na constituição do alfabeto, da gramática e do vocabulário específicos da profissão, que indicamos no início desta reflexão como deslocamento dos conhecimentos tácitos para os explícitos dos/as discentes. É, portanto, o momento do envolvimento delongado sobre o projeto. Ela permite investigar as especificidades do objeto arquitetônico, desde sua linguagem à hermenêutica que dela se depreende no contexto que está inserido, temporal e geograficamente, aumentando os conhecimentos “histórico, formal e crítico” do discente (Pereira *et al.*, 2023, p. 12).

4)A utilização da maquete física. Assim como o redesenho e a análise gráfica, a maquete física ou o modelo acompanham a tradição da profissão. São suas partes constituintes. A maquete física, por sua vez, dá tatibilidade e tangibilidade ao objeto em estudo. Sua execução e observação permitem aos discentes o aprimoramento da percepção espacial, e da relação intrínseca entre a maquete, os redesenhos e o objeto executado. A maquete física exige, assim como o desenho, o exercício da paciência, do aprimoramento da manualidade e da capacidade de planejamento. No caso específico da constituição do repertório, a maquete física é fundamental: ela pode ser utilizada para a elaboração de modelos de casos exemplares, onde os conteúdos não só são explorados, mas sedimentados. Portanto, podem ser utilizadas nos ateliês, oficinas e laboratórios de projeto como instrumentos de investigação de casos exemplares e no próprio processo de projeto (no ato da reflexão-na-ação), mas, também, em todas as áreas do curso, como teoria, história e crítica, representação, sistemas construtivos e estruturas, bem como no planejamento urbano. As estratégias de projeto percebidas na leitura dos projetos, no redesenho e na análise gráfica ganham, assim, nova feição com as maquetes físicas: o manuseio do tridimensional, o refazimento do projeto de referência em outra escala auxilia na confiança dos discentes quanto ao que podem fazer, a partir da experiência acumulada na história da arquitetura, do urbanismo e da paisagem. Essa redundância – o fazer e o fazer de novo em outra linguagem – revela ao discente aspectos diferentes do mesmo objeto, fortalecendo o processo de constituição do repertório. Ela dá materialidade àquilo que foi inicialmente percebido no digital. Ela garante que o tempo lento, o tempo da reflexão-na-ação, seja uma realidade e que faça parte do cotidiano nas salas de aula. O domínio dessa linguagem, reforçada no estudo de casos exemplares, é imediatamente rebatido no processo de projeto, à medida em que as experiências do tempo passam a se tangenciar mutuamente.

5)Ir às coisas mesmas. O ciclo proposto é encerrado com a experiência do/no objeto estudado. Nela, todos os sentidos da percepção são ativados, pois os/as discentes estão *in situ*: as visualidades, os cheiros, os sons e a tatibilidade *dão sentido ao que foi apreendido no processo prévio de constituição do repertório. Na percepção*

in situ do objeto estudado é possível empreender um confronto entre os momentos que compõem ciclo, especialmente em relação ao primeiro contato com a imagem. O *ir às coisas mesmas* coloca o corpo como mediador da consciência com o espaço, em detrimento da imagem, que reduz tal apreensão ao contato do olho com o objeto representado. A representação não é o objeto. É uma *imago (máscara mortuária),* que apresenta uma ligação da representação com o objeto, mas não o é em sua substância. René Magritte *já nos ensinou tal lição em Ceci n'est pas un pipe* (1929). *In situ* é possível se aproximar de tal substância e eliminar a sua representação mediadora da experiência.

CONECTAR FRAGMENTOS, SOBREPOR CAMADAS E CONSTRUIR RELEVOS – NADA NOVO, MAS TUDO DIFERENTE – À GUISA DE CONCLUSÃO

Neste texto colocamos em discussão o *repertório arquitetônico*. Diferentemente das referências, o repertório alcança a vivência e a experiência do profissional da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo, que serão eternos aprendizes desse ofício. O repertório arquitetônico, portanto, é um inacabado, que é metabolizado na principal atividade dessa profissão: o projeto.

Nele colocamos o repertório em face ao digital, tendo em vista que o processo de digitalização da vida tem ocorrido aceleradamente, especialmente após a pandemia da Covid-19. Essa "digitalização da vida" implica necessariamente em uma reflexão arquitetônica. Seja na introdução dos *softwares* ou aplicativos desenvolvidos para o projeto, seja na própria lógica de constituição do repertório, que é hoje diametralmente atravessada pelo digital, o que se coloca, em contrapartida, é um acelerado processo de fragmentação da percepção, da empatia e do conhecimento. Isso porque o digital tem sido utilizado em demasia, o que acaba por diminuir ou anular a relevância da realidade e do outro, como discutimos ao longo do texto com base nas proposituras de Zygmunt Bauman e Byung-Chul Han, especialmente. Tal leitura, no Brasil, se evidencia nos dados de uso médio de aparelhos eletrônicos, como *notebooks, tablets, smartphones* e *smart TVs*: 9 horas e 13 minutos, mais de um terço do dia e 54,7% do tempo que estamos acordados. Já no que se refere às mídias sociais, ocupamos os primeiros lugares dos rankings globais de contas e público, e seguimos em segundo lugar no tempo de uso médio global de produtos como *WhatsApp, Instagram, Facebook, TikTok, X (ex-Twitter)*, entre outros: 3 horas e 34 minutos, 21,48% do tempo em que estamos acordados. Nessa configuração de uso social do tempo, em síntese, interagimos com o mundo, boa parte do dia e do período que estamos acordados, por meio de imagens. Empiricamente notamos o aplanamento e a expansão do repertório arquitetônico, que indicamos ser esta organização do tempo e a interação com o mundo por meio de imagens, sua principal causa.

Para lidar com este contexto e conjuntura, indicamos uma reflexão sobre a educação em sentido ampliado, que abrange as educações formal e não formal, pois há

que se empreender uma *educação digital*, com vistas a preparar crianças, jovens, adultos e pessoas longevas para lidar com os ineditismos que a nova era digital introduziu e introduzirá à vida. Para tal, é fundamental que se instaure *o império da crítica*, sendo ela o ponto de inflexão do modo como a sociedade se relaciona e se relacionará com as novas tecnologias. Por fim, indicamos a prevalência do *tempo lento* como uma maneira de lidar com a tirania do momento, da aceleração, do presentismo e da hegemonia do agora impetrado na sociedade pelo modo como lidamos com o digital.

Também no contexto de abertura que se dá em âmbito nacional pela iminente homologação das novas Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) – que exigirá, nos próximos anos, a revisitação dos Planos Pedagógicos de Curso (PPC), currículos e matrizes curriculares dos cursos de Arquitetura e Urbanismo – propomos uma reflexão sobre a educação. No que se refere à constituição do repertório e sua relação com o ensino nos cursos de Arquitetura e Urbanismo, propomos um ciclo que pretende *estabelecer uma finalidade pedagógica e identificar, a partir dela, os fragmentos potencialmente significativos e isolar a imagem vagante nas redes de seu contexto de ruído.* Para tal, sugerimos um processo que parta do próprio digital onde os/as discentes estão ambientados/as e vá, progressivamente, ganhando consistência analítica, física e material. *Treinar a percepção* é o primeiro momento desse exercício, pois a partir dele será possível identificar aquelas imagens nas redes potencialmente significativas para, a partir de sua coleta, *empreender uma* pesquisa de reconhecimento de suas especificidades. Após o reconhecimento, que chancelará ou não o potencial significativo do fragmento, o r*edesenho e análise gráfica* permitir*ão* o aprofundamento do conhecimento detido ao objeto analisado, onde suas particularidades passam a ganhar espaço dilatado no tempo lento. Aqui inicia-se o processo de configuração de uma topografia irregular, salutar para os processos de constituição do repertório, especialmente quando é associado à *utilização da maquete física*, que permite outro nível de relação e, portanto, de percepção do objeto. Por fim, o *ir às coisas mesmas,* o estar *in situ* na obra analisada, permite que o corpo e seus sentidos seja o mediador da experiência entre a consciência e a obra, e não somente os dedos, o olho e a imagem. Se a educação é um processo de saída do indivíduo de si próprio para conviver com o mundo, e se, hoje, ele se relaciona com o mundo a partir das imagens que refletem a si e seus desejos (numa relação quase narcísica), portanto, ainda preso em si mesmo no digital, propomos, a partir dos fragmentos de seu interesse, esse ciclo de saída de si para a experiência de interações diversas, aprofundadas e em diversas linguagens com o objeto.

REFERÊNCIAS

BATES, Tony. **Educar na Era Digital:** design, ensino e aprendizagem. São Paulo: Artesanato Educacional, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização:** as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Sobre educação e juventude.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. **Cegueira Moral:** a perda da sensibilidade na modernidade líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

CARSALADE, Flávio.; MALARD, Maria Lúcia. **Sobre repertório e outras controvérsias.** Revista Thésis, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 2021. DOI: 10.51924/revthesis.2021.v6.278.

ERIKSEN, Thomas Hylland. **Tyrany of the Moment.** London: Pluto Press, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

GODOY, Rodrigo de. **Aula 1, parte1.** PUC RS/ Pós AME. Disciplina: Educação Online. 2018.

HAN, BYUNG-CHUL. **A expulsão do outro:** Sociedade, percepção e comunicação hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 2022a.

HAN, BYUNG-CHUL. **Infocracia:** digitalização e a crise da democracia. Petrópolis: Editora Vozes, 2022b.

HAN, BYUNG-CHUL. **No Enxame:** perspectivas do digital. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

HAN, BYUNG-CHUL. **Sociedade da Transparência.** Petrópolis: Editora Vozes, 2017b.

HAN, BYUNG-CHUL. **Sociedade do Cansaço.** Petrópolis: Editora Vozes, 2017a.

LÉVI, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

PEREIRA, Maíra Teixeira; ALMEIDA, Aline Alves; TELES, C. H. G.; FREITAS, Karollayne Borges; KRENTKOSKI, Letícia. **Construção de um novo método de Análise Gráfica.** In: Anais do III Seminário Nacional Pensando o Projeto Pensando a Cidade. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais (FAV), 2023. p. 11-20.

SARDELICH, Maria Emília; BATISTA, Noeli. Compreensão e interpretação de imagens. In: GUIMARÃES, Leda (Org). **Trama 3.** Goiânia: FUNAPE, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: No Loop da montanha-russa. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

SHÖN, Donald. **El profesional reflexivo:** cómo piensan los profesionales cuando actúan. Barcelona: Paidós, 1998.

TIBURI, Márcia. **Aula 1, parte 1-2.** PUC RS/ Pós AME. Disciplina: Amor x Ódio na Educação. 2018.

Sites consultados

Electronics Hub. **The Average Screen Time and Usage by Country in 2024. Disponível em:** https://www.electronicshub.org/the-average-screen-time-and-usage-by-country-in-2024/. Acessado em 05 de novembro de 2024.

PEDRO HENRIQUE MÁXIMO PEREIRA - Doutor (2019) e Mestre (2014) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília. Arquiteto e Urbanista pela Universidade Estadual de Goiás (2011), Artista Visual Universidade Federal de Goiás (2014) e especialista em Educação (AME) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2021). É pesquisador e professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás. É vencedor do Prêmio Brasília 60 anos de Tese (2020), com a trabalho: O entre-Metrópoles Goiânia-Brasília: história e metropolização.

L

M

O

P

R

S

U

V

Arquitetura e planejamento urbano para um futuro modelado

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br



Atena Editora

Ano 2024

Arquitetura e planejamento urbano

para um futuro modelado

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br



Atena Editora

Ano 2024